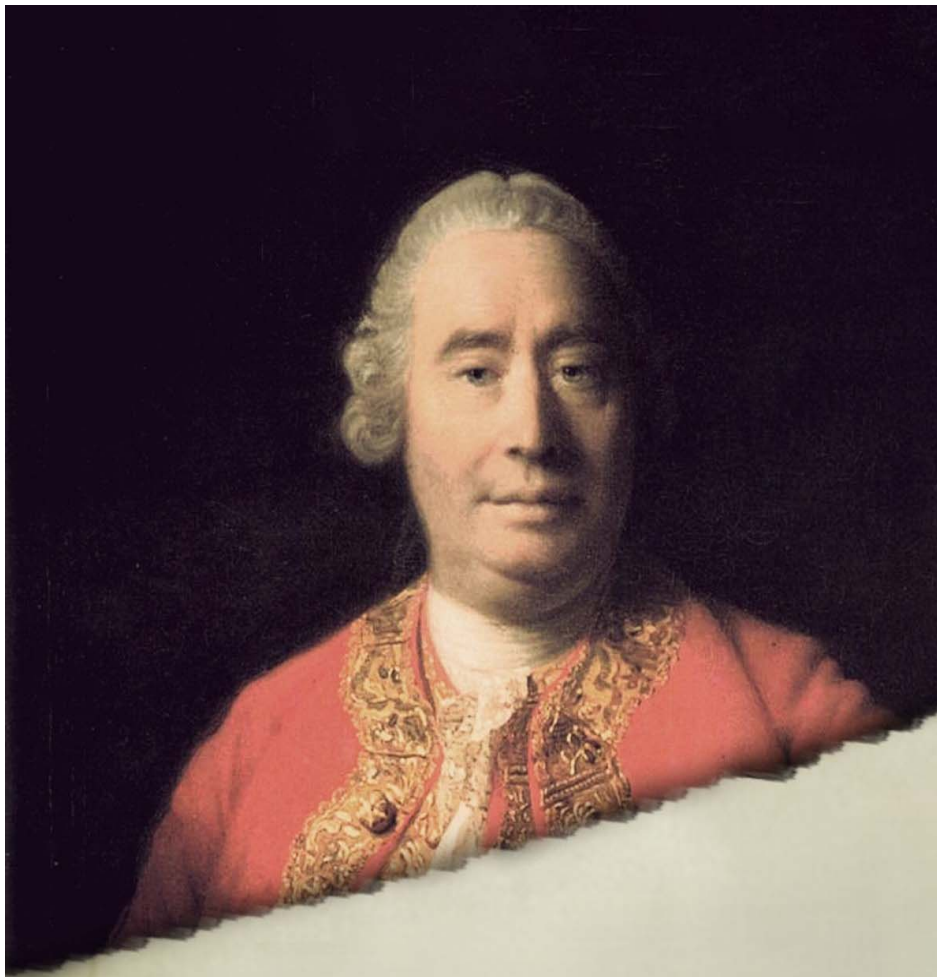

О МЕРИЛУ УКУСА

Дејвид Хјум

VPLS P.

О МЕРИЛУ УКУСА

Дајвид Хјум

Избор превод и предговор: Леон Кен

Уредник: Зоран Стојановић

Ревизија (е-књиге): 1.0

Рецезенти: Никола Грехер и Живан Лазовић

Коректор: Елизабета Мајсторовић

Novije revizije potraziti na:
https://archive.org/details/o-merilu-ukusa-dejvid-hjum

Stvari za ispravku poslati na:
ispravke@vipl.in.irs

ИЗДАВАЧКА КЊИЖАРНИЦА ЗОРАНА СТОЈАНОВИЋА
СРЕМСКИ КАРЛОВЦИ

ХЈУМОВО СХВАТАЊЕ ЛЕПОТЕ

Обично се сматра да је Кант први велики филозоф модерног доба у чијој мисли естетичка проблематика има важно и недвосмислено утврђено место, па се и у томе понекад види једна од одлика које супротстављају критичку филозофију великим системима рационалистичке и емпиристичке традиције. Но, колико год овај суд био тачан ако имамо на уму Декарта, Лока или Лајбница, који заиста нису улазили ни у какво подробније разматрање естетичких питања, слика се битно мења када напустимо велике филозофске системе 17. века и Канта упоредимо с његовим нешто старијим савременником Хјумом. Додуше, као ни филозофи 17. века, ни Хјум није оставио за собом неки опсежнији спис који би првенствено расправљао о естетичким проблемима и на тај начин могао представљати природан пандан Кантовој *Критици моћи суђења*; али било би сасвим погрешно извући одатле закључак да у погледу естетичке проблематике Хјум није исто тако одлучно као Кант раскинуо с филозофском традицијом 17. века.

О овом битно друкчијем односу према естетичким проблемима, незамисливом за велике филозофе 17. века, можда најбоље сведочи посебна улога коју и Хјум и Кант приписују појму лепоте. Наиме, док за Декарта или Лока тај појам нема никакво систематско значење, код Хјума — а на одређен начин и код Канта — позивањем на њега одређују се границе засебног по-

дручја филозофског истраживања и, самим тим, делокруг естетике као аутономне филозофске дисциплине. Овај посебан статус појма лепоте јасно је наговештен већ у уводу *Расправе о људској природи* (1739-1740),[1] Хјумовог првог и свакако најзначајнијег дела. Излажући своје ново схватање филозофије, засноване на особеном поимању људске природе и њених моћи, Хјум програмски набраја дисциплине које улазе у састав његове тек замишљене „науке о човеку". То су, ако се послужимо његовом властитом терминологијом, „*Логика*, *Морал*, *Критика* и *Политика*" односно, речено данашњим језиком, епистемологија, етика, естетика и политичка теорија; те четири дисциплине, каже Хјум, у тешњој су и приснијој вези с људском природом него „*Математика*, *Природна Филозофија* и *Природна Религија*" (то јест, уз математику, природна наука и теологија), па отуда и „садрже готово све што нам у било којем погледу може бити важно да сазнамо, односно готово све што може допринети да људски дух постане бољи или лепши".[2] У оквиру овог антропоцентричног схватања, које најављује потпуни раскид с метафизичким и теолошким преокупацијама 17. века, естетика нема ништа мању методолошку самосталност него касније код Канта. Хјум је, заједно с етиком, јасно разграничава од „логике", која се бави човековим интелектуалним моћима и карактером људског сазнања, дакле рационалном страном наше природе; „морал" и „критика" се,

насупрот томе, „тичу наших укуса и осећаја”,[3] другим речима афективне стране људске природе која је за Хјума суштински независна од рационалне. Мада о томе не говори у самом уводу *Расправе,* предмет ових двеју сродних дисциплина Хјум увек одређује на исти начин, позивањем на централне појмове врлине и лепоте: једна од тих дисциплина, „морал”, испитује наш осећај врлине и порока, његов карактер и услове под којима се јавља, а друга, „критика”, чини то исто за наш осећај лепоте и ружноће.[4]

[1] Хјумова главна дела, саму *Расправу* и два *Истраживања*, *Истраживане о људском разуму* (1748) и *Истраживане о начелима морала* (1751), наводимо према следећим издањима: *A Treatise of Human Nature*, edited by L. A. Selby-Bigge, second edition revised by P. H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press, 1978 (у даљем тексту скраћено као *Treatise*) и *Enquiries concerning Human Understanding and concerning the Principles of Morals*, edited by L. A. Selby-Bigge, third edition revised by P. H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press, 1975 (у даљем тексту скраћено као *Enquiry I* односно *Enquiry II*). Хјумове огледе наводимо према следећем издању: *Essays Moral, Political, and Literary*, Vol. I, edited by T. H. Green and T. H. Grose, London, 1882, reprinted Aalen: Scientia Verlag, 1964 (у даљем тексту скраћено као *Essays*).

[2] *Treatise*, Introduction, стр. xv-xvi.

[3] *Treatise*, Introduction, стр. xv.

[4] *Enquiry II*, Appendix I, стр. 294. Упореди и *Enquiry I*, Sec. XII, стр. 165.

После прва два тома *Расправе,* објављена 1739. године и посвећена пре свега „логици”,[5] Хјум је имао намеру да „пређе на испитивање

морала, *политике* и *критике*"[6] и тако, обухватајући све дисциплине које је побројао у уводу, заокружи своју филозофију људске природе. Но, мада је од планираних томова убрзо изашао још један, „О моралу", Хјум никада није довршио своје велико дело: обесхрабрен потпуним неуспехом своје књиге, коју су савременици било прећутали било дочекали с неразумевањем и подсмехом, он је одустао од даљег писања и привремене напустио филозофију.[7] На тај начин, ни његово схватање лепоте ни његови естетички погледи у целини никада нису изложени у првобитно замишљеном, заокруженом облику. Па ипак, упркос томе што је завршни том *Расправе*, „О критици", остао ненаписан, неки Хјумови огледи, уз његова главна филозофска дела (саму *Расправу* и два *Истраживања),* допуштају нам да доста поуздано реконструишемо и основне контуре и многе појединости његовог естетичког становишта.

[5] У ствари, „логици" је у целини посвећен само први том Расправе, „О разуму", док други том, „О осећањима", већ чини прелаз ка разматрању осталих делова Хјумове „науке о човеку".

[6] *Treatise*, Advertisement, стр. xii.

[7] За пријем који је доживела *Расправа о људској природи*, Види Ernest Campbell Mossner, *The Life of David Hume*, second edition, Oxford: Clarendon Press, 1980, str. 117-133.

У овом контексту посебну важност има оглед „О мерилу укуса" (1757),[8] једини Хјумов спис

који је у целини посвећен кључним естетичким питањима. Овде, пред сам крај своје филозофске каријере, Хјум као да се враћа неостварeним плановима из младости и експлицитно формулише већину најважнијих поставки своје естетике, подржавајући их веома истанчаном и продубљеном аргументацијом.[9] Везе између овог позног огледа и Хјумових ранијих разматрања о лепоти и укусу, по правилу укључених у неку аргументацију општијег карактера, етичку колико и естетичку, вишеструке су и сложеније него што се обично претпоставља. Но, ни оглед о укусу ни Хјумове раније естетичке идеје не могу се исправно разумети ако се претходно тачно не реконструише полазна тачка свих Хјумових естетичких размишљања, његово оригинално и до данас неправедно занемарено схватање лепоте. Пажљива реконструкција овог схватања представља, чини нам се, најбољи и најприроднији увод у Хјумову естетичку мисао: а Хјумова анализа фундаменталног појма лепоте, неуобичајено прецизна за 18. век, уједно је место на којем се његово естетичко становиште можда највише приближава дубљим мотивима и преокупацијама данашње естетике.

[8] „Of the Standard of Taste", *Essays*, стр. 266-284.

[9] За детаљно тумачење овог огледа, види Леон Којен, *Уметност и вредност*, Београд: „Филип Вишњић", 1989, стр. 153-205.

* *

*

Као што показује већ назив „критика”, Хјум се разликовао од типичних филозофа 18. века, па и од оних чије му је становиште у естетици иначе најближе, Хачесона и Канта, по томе што су се у средишту његових естетичких интересовања налазиле уметност и, посебно, књижевност а не природни свет и природна лепота, којима он најчешће не посвећује много пажње. Но, ако је по свом интересовању за доживљавање, разумевање и вредновање уметничких дела далеко ближи данашњим филозофима него својим савременицима, по другим и ништа мање важним компонентама своје естетичке доктрине Хјум је у пуном смислу филозоф 18. века. То је поготову тачно када је посреди схватање лепоте које за њега, још више него за Хачесона или Канта, чини полазиште и окосницу целокупне естетичке теорије.

Кључни елементи овог схватања, сажето и без икаквог улажења у појединости, назначени су већ у *Расправи о људској природи.* Погледајмо најпре како Хјум одређује подручје где се смислено може употребљавати појам лепоте. И у *Расправи* и у каснијим делима, без обзира на то што у својим естетичким разматрањима тек успутно додирује природну и уопште ван уметничку лепоту, он нимало не сужава традиционално, веома широко подручје примене које појам лепоте и иначе задржава у 18. веку. За Хју-

ма, као и за већину других мислилаца 18. века, то широко подручје пре свега обухвата три велике области, у којима се на исти, дослован начин може смислено говорити о лепом и ружном: то су област природног света у свој његовој разноврсности, затим област занатског, неуметничког стваралаштва и, најзад, област саме уметности, овако или онако разграничена од претходне области која јој је донекле сродна. Према доминантном мишљењу 18. века, које је прихватао и Хјум, унутар тих тријy области тврдња „N је лепо" поседује исто основно значење, заједничко за све случајеве у којима се нечему приписује лепота. Отуда, пре него што се упусти у било каква размишљања о лепоти, филозоф најпре треба да одреди то значење и тако разјасни шта тачно имамо у виду када у овом или оном случају кажемо да је нешто лепо: јер, све док се то не учини, нећемо имати никакву јасну представу о јединственом својству које спонтано препознајемо у низу иначе разнородних случајева и које у ствари означава реч „лепота". Хјум нигде не доводи у питање ни ово традиционално схватање лепоте као јединственог својства, недвосмислено формулисане још код Платона, ни с њим повезан филозофски захтев да се дефинише лепота; слично већини других мислилаца 18. века, и он их једноставно преузима из филозофске традиције, уопште не размишљајући о могућности да се вековни спорови око дефинисања лепоте разреше на сасвим нов начин, одбацивањем са-

ме претпоставке о постојању неког јединственог својства које приписујемо свим појединачним стварима које називамо „лепим". Но, ако и није дошао до ове идеје коју је почетком 19. века изнео Дугалд Стјуарт,[10] а у наше време на много ширем плану развио Витгенштајн,[11] Хјум је на традиционално питање „Шта је лепота?" ипак успео да да оригиналан и, бар у односу на ранију естетичку мисао, далеко уверљивији одговор. Штавише, без претеривања би се могло рећи да је овај тип одговора на традиционално питање о лепоти, који касније налазимо код Канта, а и код неких данашњих естетичара,[12] једини у стању да озбиљно конкурише витгенштајновском гледишту према којем иза тврдњи о лепоти не треба тражити никакво јединствене својство лепог већ, у најбољем случају, низ „породичних сличности" међу различитим појединачним стварима за које кажемо да су лепе.

[10] Види Dugald Stewart, *Philosophical Essays*, Edinburgh: William Creech et al., 1810, стр. 207-338.

[11] Овде, разуме се, мислимо на Витгенштајнову идеју да примена неког општег термина „F" на више појединачних ствари *a, b, c, d, e, f, итд*. у многим случајевима не подразумева постојање неког јединственог својства F заједничког свим тим стварима, већ само постојање оваквог или онаквог низа „породичних сличности" међу њима. Види Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford: Basil Blackwell, 1953, § § 65-77.

[12] Види Athony Savile, *The Test of Time: An Essay in Philosophical Aesthetics*, Oxford: Clarendon Press, 1982, гл. 8 и Mary Mothersill, *Beauty Restored*, Oxford: Clarendon Press, 1984.

По чему се Хјумово гледиште разликује од других традиционалних одговора на питање како дефинисати лепоту? Филозофи који су пре Хјума расправљали о овом питању по правилу су претпостављали да је лепота не само јединствено својство заједничко свему што називамо „лепим", него и типично *инхерентно* својство онога чему припада: тврдњу „N је лепо" они су, дакле, сматрали истинитом или лажном у зависности од тога какве одлике N има када га посматрамо само по себи, не обазирући се на то како оно делује, или како би деловало, на субјекта који га опажа. На пример, када се у грчкој и ренесансној мисли лепота схватала као особен склад делова унутар дате целине, такав да се ништа не може ни додати ни одузети ни изменити а да се не наруши њено савршенство, [13] тај особен склад сматран је исто толико инхерентним својством датог предмета колико и, рецимо, његов облик или његова величина. Предности овог и других сродних схватања, према којима је лепота инхерентно својство попут облика или величине, довољно су очигледне да могу да објасне њихову потпуну превласт у естетичкој мисли све до почетка 18. века. С једне стране, ако је лепота овакво инхерентно својство, потпуна објективност судова о њој већ је зајемчена, па се тако решава један од главних проблема који се иначе постављају пред сваку филозофску теорију лепоте: јер, све тешкоће које се на први поглед јављају када треба рећи

шта разликује суд да је N лепо од суда да је N пријатно, допадљиво, привлачно, итд. овде се отклањају на најједноставнији могућ начин, указивањем на чињеницу да је од свих ових одлика једино лепота заиста инхерентно својство предмета, које се може одредити независно од било каквог позивања на његово карактеристично деловање и њим изазвану реакцију субјекта. С друге стране, када се лепота дефинише као особен склад делова унутар дате целине, или на неки сродан начин, оваква дефиниција довољно је апстрактна и уопштена да јој се не може одмах приговорити да брка један тип лепоте с лепотом самом; најразличитије ствари, на пример уметничка дела сасвим супротних жанровских и стилских карактеристика, можемо с разлогом сматрати лепим у смислу такве дефиниције а да се тиме не огрешимо о њихове особености и не изједначимо неки посебан уметнички идеал са самом идејом лепоте.[14] Тако, они за које лепота представља инхерентно својство попут облика или величине могу с правом да кажу да њихово схватање испуњава бар два захтева која би требало да задовољи свака филозофска теорија лепоте: оно успева да сачува и стварну објективност судова о лепом, насупрот судовима о пријатном, допадљивом, итд., и једнозначну применљивост појма лепоте у случајевима који нас очигледно упућују на крајње различите уметничке или уопште естетичке идеале.

[13] Оваква анализа појма лепоте већ је Јасно нагове-

штена у 7. и 8. глави Аристотелове *Поетике*, а своју класичну формулацију је добила у VI и IX књизи Албертијевог списа *О архитектури*.

[14] Разуме се, управо због њихове апстрактности и уопштености, оваквим дефиницијама често се приговара да су толико неодређене да једва и заслужују озбиљније филозофско разматрање. Али, бар када су посреди Аристотел и Алберти, чини нам се да тај приговор нема ону снагу која му се понекад приписује.

Но, упркос овим предностима, схватање о којем говоримо има и једну озбиљну слабост. У другој традицији филозофског размишљања о лепоти готово да нема идеје која би била чвршће укорењена од веровања да нас лепота у начелу не оставља равнодушним већ, напротив, делује на нас тако што нам причињава задовољство или уживање. Ако је лепота инхерентно својство предмета попут облика или величине, ова афективна реакција субјекта који је опажа у најбољем случају је устаљена и предвидљива али ипак контингентна ствар: одређене промене у људској осећајности биле би довољне да дође до потпуног преокрета и да особено задовољство које нам данас причињава лепота почне да нам причињава ружноћа, а одбојност и нелагоду коју данас осећамо пред ружноћом почне у нама да изазива лепота. Уколико сматрамо да је овакав потпуни преокрет искључен и да веза између лепоте и афективне реакције субјекта није напросто контингентна,[15] схватање да је лепота инхерентно својство попут облика или величине не може бити тачно; оно би, следствено

томе, морало бити напуштено и замењено неким другим које би, поред осталог, могло да нам објасни каква је права природа те везе и шта је у извесном смислу чини нужном.

[15] Као што ћемо касније видети, рећи да ова веза није напросто контингентна не повлачСи за собом очигледно нетачну тврдњу да ће леп предмет увек изазвати одговарајућу реакцију код сваког субјекта, независно од тога какве су пропратне околности и његова тренутна настројеност.

Једну радикалну верзију оваквог друкчијег схватања заступао је почетком 18. века Хјумов непосредни претходник Франсис Хачесон. Слично свим филозофима који верују да веза између лепоте и афективне реакције субјекта није напросто контингентна, Хачесон разуме се одбацује идеју да је лепота инхерентно својство предмета. Међутим, под утицајем Локовог разликовања између примарних и секундарних квалитета, како га је он сам протумачио, Хачесон прави још један, очигледно много спорнији корак и пориче да реч „лепота", бар у свом стриктном значењу, означава *било какво* својство предмета. „Дајемо на знање", каже он на почетку *свог Истраживања о пореклу наших идеја лепоте и врлине* (1725), „да ће у овим огледима реч лепота означавати представу изазвану у нама, а чуло лепоте нашу моћ примања те представе."[16] Другим речима, лепота за Хачесона није више ни инхерентно, ни било какво друго својство предмета, већ инхерентно својство наше пред-

ставе, особеног опажаја који он назива „представом лепоте". Ова представа лепоте је сама по себи пријатна, као што су неке друге представе саме по себи непријатне: „Многи од наших чулних опажаја су пријатни, а многи непријатни, непосредно, и уз то без икаквог знања о узроку овог задовољства или нелагоде, о томе како га предмети изазивају или му представљају повод; и без икакве представе о томе какву би даљу корист или штету могла донети употреба таквих предмета".[17] Лако је видети да на овај начин веза између лепоте и афективне реакције субјекта постаје најтешња могућа: задовољство које нам причињава лепота „није изазвано никаквим познавањем начела, сразмера, узрока или корисности предмета, већ га одмах осетимо са самом представом лепоте",[18] с истом непосредношћу с којом, рецимо, уз неке представе чула додира осећамо физички бол. И у једном и у другом случају, могло би се рећи, сама представа и дата афективна реакција за Хачесона су нераздвојно повезане, бар када су посреди бића попут нас, с нашим моћима опажања и реаговања.

[16] Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue, I: An Inquiry into Beauty, Order, etc., Collected Works of Francis Hutcheson*, Vol. I, facsimile editions prepared by Bernhard Fabian, Hildesheim: Georg Olms, 1971, стр. 6-7.

[17] Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue, I: An Inquiry into Beauty, Order, etc., Collected Works of Francis Hutcheson*, Vol. I, facsimile

editions prepared by Bernhard Fabian, Hildesheim: Georg Olms, 1971, стр. 3.

[18] Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue, I: An Inquiry into Beauty, Order, etc., Collected Works of Francis Hutcheson*, Vol. I, facsimile editions prepared by Bernhard Fabian, Hildesheim: Georg Olms, 1971, стр. 10.

Хачесон, дакле, може сасвим уверљиве да објасни зашто нас лепота не оставља равнодушним већ нам причињава задовољство или уживање особене врсте. Али, та предност његовог схватања очигледно је купљена по превисоку цену. Рећи да лепота уопште није својство предмета, ни инхерентно ни било какво друго, него само својство наше представе изгледа веома привлачно док размишљамо о вези лепоте са задовољством и уживањем или, евентуално, и неком другом афективном реакцијом субјекта. Но, чим тај проблем оставимо по страни, свако схватање ове врсте суочава нас с низом питања на која се тешко може дати задовољавајући одговор. Једно од најважнијих тиче се статуса самог предмета и његових својстава у оваквој теорији лепоте. И Хачесон и његови каснији истомишљеници добро знају да се, независно од сваке филозофске теорије, у свакодневном мишљењу и говору појам лепоте пре свега примењује на предмете (уметничка дела, занатске творевине, ствари и бића из природног света, итд.) а не на наше представе о њима. Отуда, ако не желе да тврде да је из основа погрешно овако употребљавати појам лепоте, они ту употребу морају

да објасне у склопу сопственог схватања, које бар на први поглед за њу уопште не оставља места. Једино иоле природно објашњење ове врсте налазимо већ код самог Хачесона. Када за један предмет тврдимо да је леп, каже он, то није зато „што би он био леп сам по себи, чак и лишен односа с неким духом који га опажа”:[19] напротив, наше речи имају смисла једино ако значе да предмет неким својим својством делује на нас изазивајући при том представу лепоте. Према томе, рећи да је неки предмет леп не значи приписати му лепоту као инхерентно својство, што би очигледно противречило основној идеји Хачесонове теорије; све што се тврди је да тај предмет поседује неко инхерентно својство које својим деловањем изазива у нама представу лепоте.[20]

[19] Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue, I: An Inquiry into Beauty, Order, etc., Collected Works of Francis Hutcheson*, Vol. I, facsimile editions prepared by Bernhard Fabian, Hildesheim: Georg Olms, 1971, стр. 13.

[20] Хачесон сматра да је у свим случајевима где говоримо о лепоти увек посреди Једно једино својство ове врсте, јединство у разноврсности. Но, на том делу његове теорије и додатним тешкоћама које он повлачи за собом овде се нећемо задржавати.

Предмет и његова својства поново се, дакле, уводе у теорију лепоте захваљујући томе што предикат „леп” добија два значења: Једно основно, стриктно значење у којем означава својство наше представе и не стоји ни у каквој

вези са светом предмета; и друго изведено, секундарно значење у којем означава неко својство самих предмета, узрочно повезано с јављањем представе лепоте и пропратног задовољства код субјекта. Овом решењу одмах би се могло приговорити да постулирање двају значења „лепог", стриктног и изведеног, нема никаквог другог оправдања осим потребе да се спасе једна филозофска теорија. Но, још је озбиљнији приговор да оно доста јасно противречи самим чињеницама. Наиме, ако без предубеђења покушамо да опишемо употребу појма лепоте у различитим контекстима, од обичног разговора до књижевне и уметничке критике, сигурно је да нећемо моћи да потврдимо Хачесонове закључке: јер, независно од природе контекста, „леп" и сродни предикати никада се не употребљавају у два различита а систематски повезана значења, онако како то претпостављају Хачесон и његови истомишљеници.

На ово би се можда могло одвратити да постојећа употреба није све, да се и она мења ако за то има довољно уверљивих филозофских аргумената, па да стога ни Хачесонова или нека слична теорија лепоте не мора у крајњој линији бити неодржива. Међутим, несагласност са чињеницама и није главна слабост оваквих теорија; ако смемо да се послужимо једном парадоксалном формулацијом, филозофски гледано њихова главна слабост није у томе што су погрешне него у томе што су *сувишне.* Као што је до-

бро видео Хјум, да бисмо објаснили зашто веза између лепоте и афективне реакције субјекта није напросто контингентна, уопште није потребно ићи Хачесоновим путем и уводити најпре једно а затим друго значење „лепог". Све што се постиже Хачесоновом компликованом, већ на први поглед крајње проблематичном теоријом о двојакој употреби појма лепоте може се постићи на много једноставнији и природнији начин, под условом да лепоту схватимо као комплексније, не инхерентно, већ *диспозиционално* својство предмета. Такво схватање први пут је сасвим недвосмислено и формулисао сам Хјум, у другој књизи *Расправе о људској природи*:

> *„Ако размотримо све претпоставке којима су прибегавали било филозофија било здрав разум да би објаснили разлику између лепоте и ружноће, видећемо да се све оне своде на следеће: лепота је такав поредак и склоп делова који је, било због примарног устројства наше природе, било због обичаја, било због ћуди, подобан да пружи задовољство и уживање души. То је особена одлика лепоте, и она чини сву разлику између*

ње и ружноће, чија је природна тенденција да изазива нелагодност".[21]

[21] *Treatise*, Bk. II, Pt. 1, Sec. viii, стр. 299.

Неке предности оваквог схватања лепоте одмах су уочљиве, нарочито када га упоредимо с двема теоријама о којима смо досад говорили. Прво, насупрот присталицама класичног схватања лепоте, Хјум врло уверљиво може да објасни зашто веза између лепоте и афективне реакције субјекта није напросто контингентна. Као што је нека супстанца отровна уколико има такав хемијски састав да ће, под нормалним околностима, њено уношење у организам изазвати смрт, тако је један предмет леп уколико има поредак и склоп делова који ће, под одређеним околностима, изазвати особено задовољство код субјекта. Веза између лепоте и задовољства није, дакле, ствар неког тајанственог закона, по којем би нам неко инхерентно својство предмета *нужно* причињавало задовољство особене врсте: она је једноставно заједмчена логичким карактером самог појма лепоте. Друго, објашњавајући ту везу на овај начин, логичким карактером појма лепоте, Хјум не мора да тврди да лепота уопште није својство предмета; за разлику од Хачесона и његових истомишљеника, он може да задржи природну претпоставку да је лепота у начелу својство предмета, одбацујући само далеко проблематичнију идеју да је она при том и инхерентно својство предмета попут облика или ве-

личине. Најзад, треће, будући да схвата лепоту као диспозиционално својство предмета, које се одређује и позивањем на предмет („поредак и склоп делова") и позивањем на субјекта („задовољство и уживање"), Хјум не мора као Хачесон да раздваја ове две компоненте и без икаквог стварног оправдања постулира две различите употребе појма лепоте: ако је његова анализа тачна, говорећи о лепоти увек говоримо и о самом предмету и о афективној реакцији субјекта, служећи се при том предикатом који увек има једно исто, диспозиционално значење.

Управо побројане предности Хјумовог схватања лепоте неоспорно показују да га треба претпоставити његовим историјским ривалима, класичном објективистичком схватању, доминантном од антике до 18. века, и радикалном субјективистичком схватању, какво већ почетком 18. века налазимо код Хачесона. Но, колико год било корисно па и неопходно, ово поређење још нам довољно не говори о самој садржини Хјумовог схватања: рећи да је лепота диспозиционално својство предмета, повезано на једној страни с „поретком и склопом" његових делова а на другој са „задовољством и уживањем" посматрача, даје тек општи оквир у којем се мора одговорити на низ специфичнијих питања да би се добила прецизнија и дубља анализа појма лепоте. Хјумови одговори на та питања нису нигде изложени на систематски начин, али ова околност не отежава разумевање онолико колико је то поне-

кад случај код других мислилаца. Напротив, упркос увек сажетом а најчешће и фрагментарном начину излагања, његово становиште може се доста лако реконструисати: ако пажљиво размотримо и наведемо место из *Расправе* и ставове о лепоти у каснијим делима, пре свега у *Истраживању о начелима морала* и у огледу „О мерилу укуса", видећемо да је Хјумова анализа и продубљенија и потпунија него што се обично мисли.

Сама формулација из *Расправе,* без обзира на своју програмску сажетост, садржи и два додатна елемента која досад нисмо експлицитно помињали. О првом, који је изражен речју „подобан", нешто више ћемо рећи касније, пошто будемо предочили остале елементе Хјумове анализе; овде је довољно казати да Хјум претпоставља, сасвим у складу са свакодневним искуством, да нема лепе ствари која ће увек изазвати особено задовољство код сваког посматрача, па стога бира израз („подобан да пружи") којим се директно уважава та чињеница. Далеко важнију улогу у Хјумовом схватању има други додатни елемент, који се уводи дисјунктивном одредбом „било *због примарног устројства* наше природе, било због *обичаја,* било *због ћуди".* Шта је прави смисао ове одредбе? Да бисмо одговорили на то питање, неопходно је да се најпре подсетимо на неке елементарне чињенице о диспозиционалним својствима и диспозиционалним предикатима.

Када се једном предмету приписује било какво диспозиционално својство, очигледно немамо у виду само неку специфичну последицу него и одређене околности под којима се канонски очекује да ће она наступити. На пример, када за један грумен соли кажемо да је растворљив, или за једну капсулу цијанкалија да је отровна, оно што тврдимо није да ће се тај грумен растворити, односно да ће та капсула изазвати смрт, већ да ће те последице наступити *ако* грумен буде стављен у воду а капсула буде унесена у неки организам. Ова погодбена структура карактеристична је за све диспозиционалне предикате. Отуда, уколико је „леп" такав предикат, он не може бити никакав изузетак: у случају лепоте, као и у случају било којег другог диспозиционалног својства, анализа има изгледа да буде потпуна тек када се назначе оба елемента овакве погодбене структуре, то јест *и* нека специфична последица *и* одређене околности под којима се канонски очекује да ће се она јавити. Нема никакве сумње шта је у склопу Хјумове анализе појма лепоте први од ових елемената: то је особено задовољство које се, при посматрању неког предмета, јавља код субјекта. Али, бар у први мах, није јасно како он одређује други и ништа мање важан елемент, околности под којима се узима да ће субјект осетити такво задовољство.

Дисјунктивна одредба којом се Хјум послужио у *Расправи* у ствари представља покушај да

се на посредан начин одреди тај други елемент и тако заокружи диспозиционална анализа појма лепоте. Ово постаје јасно чим уочимо да сва три Хјумова дисјункта имају једну важну заједничку одлику због које их он и помиње у склопу своје анализе. Наиме, сваки од њих се односи на неки фактор којим се може објаснити зашто је субјект прикладно настројен за доживљај лепоте: он може бити тако настројен било захваљујући самој људској природи, било захваљујући културној традицији („обичај”), било најзад захваљујући некој индивидуалној склоности („ћуд”). Тамо где не делује ниједан од ових фактора, особени осећај задовољства напросто се неће јавити, па је стога унапред искључено да посматрање неког предмета евентуално буде и уочавање његове лепоте. Другим речима, да би се у посматрачу јавио осећај задовољства, у којем се за Хјума састоји доживљај лепоте, није довољно да се он једноставно суочи с одређеним предметом, ма колико на изглед био привлачан његов „поредак и склоп делова”: посматрач мора и сам бити прикладно настројен, јер тек то омогућује да предмет на одговарајући начин делује на њега причињавајући му особен осећај задовољства.

Хјум у *Расправи* уопште не говори о одликама такве прикладне настројености, која чини човека пријемчивим за доживљај лепоте, и утолико је његова формулација непотпуна. Али, без обзира на овај недостатак, њена вредност је неоспорна, ако ни због чега другог а оно зато што

нам открива релативно сложену логичку форму коју имају логички на изглед сасвим једноставни искази о лепоти. Погледајмо још једном на шта се све, ако је Хјум у праву, позивамо кад год тврдимо да је одређени предмет N леп. Најпре, на страни самог предмета, имамо неки „поредак и склоп делова": дакле, неко сложено, гешталт својство тог предмета, свеједно да ли структуралне, организационе или композиционе врсте. Затим, имамо особено задовољство — или, како каже сам Хјум, „задовољство и уживање" — које предмет причињава субјекту; и, најзад, имамо прикладну настројеност субјекта, која му омогућава да осети то задовољство. Делом се ослањајући на наше претходне напомене, а делом на изврсну анализу Хјумове одредбе коју је дао Ентони Севил,[22] Хјумово схватање лепоте сада бисмо могли прецизније да изразимо следећом формулацијом, која на прегледан начин узима у обзир сва ова три елемента: (1) *Један предмет је леп ако, и само ако, поседује одређен поредак и склоп делова, и то такав да би свакоме ко би био прикладно настројен тај предмет причинио задовољство и уживање.* Ова формулација, која је експлицитнија и недвосмисленија од Хјумове, одступа од ње само у једној тачки: Хјум би рекао да би предмет био подобан да причини, а не да би причинио, задовољство и уживање.[23] Но, као што смо већ казали, на ту и иначе мање важну страну његовог схватања вратићемо се касније.

[22] Anthony Savile, *The Test of Time*, стр. 157-161.

[23] Евентуалне недоумице око значења наше формулације (1), као и каснијих формулација (2) и (3), могу се отклонити ако се оне преведу у одговарајуће формуле неке прикладно одабране предикатске логике. Овакав превод, уз шире разматрање проблема који се у вези с њим постављају, може се наћи у већ објављеној верзији овог рада Види Леон Којен, „Хјумово схватање лепоте", *Theoria*, 30 (1987), бр. 3-4, стр. 73-88.

Уз ову ограду, начин на који се у *Расправи* анализира појам лепоте потпуно је верно представљен управо датом формулацијом: она експлицитно помиње сва три елемента на која се позива Хјум (неки поредак и склоп делова код самог предмета, прикладну настројеност субјекта, његов осећај задовољства) и тачно показује какав према Хјуму мора бити њихов однос да би неки предмет био леп. Међутим, како добро запажа Ентони Севил,[24] оваквој анализи може се с правом замерити да још увек није сасвим адекватна, јер ништа изричито не каже о улози опажања. Наиме, Хјум свакако претпоставља да се особени осећај задовољства јавља само када субјект опажа дати предмет (гледа неку слику, слуша неку композицију, чита неку песму, посматра неки пејзаж, итд.), а не и тамо где нема оваквог опажајног односа с предметом, већ га се субјект евентуално сећа или напросто мисли о њему. Сама по себи, разуме се, ова претпоставка уопште није спорна, али је невоља у томе што Хјумова одредба из *Расправе,* па самим тим и наша формулација (1), у начелу допуштају

да се такав осећај задовољства јави и под друкчијим околностима. Рецимо, да се послужимо Севиловим примером, ништа у Хјумовим речима из *Расправе* не искључује бизарну могућност да постоје предмети с таквим поретком и склопом делова да би већ сама помисао на њих, независно од сваког опажања, била подобна да код прикладно настројених људи изазове овакав осећај задовољства. Штавише, ако би та могућност којим случајем била и остварена, Хјум би држећи се своје одредбе из *Расправе* овакве предмете морао да сматра лепим, колико год такав суд иначе био неприродан и погрешан.

[24] Anthony Savile, *The Test of Time*, стр. 160.

Да би се избегла ова парадоксална последица, Севил предлаже да се Хјумова анализа учини прецизнијом и да се у њу експлицитно унесе услов да је осећај задовољства проузрокован опажањем датог предмета, а не на неки други, логички гледано ништа мање могућ начин. Овај предлог тим је оправданији што је и код самог Хјума лако наћи места на којима се изричито говори о оваквој улози опажања. Узмимо, рецимо, следеће место из *Истраживања о начелима морала,* где Хјум тражи потврду за своје антирационалистичко схватање врлине или „моралне лепоте" поредећи је с „природном лепотом", то јест с лепотом у дословном значењу речи:

*„Тачност ове доктрине постаће још очигледнија ако моралну лепоту упоредимо с природном, која јој је у многим стварима веома слична. Сва природна лепота зависи од сразмере, односа и положаја делова; али било би бесмислено одатле извући закључак да се уочавање лепоте, као уочавање истине код геометријских проблема, у потпуности састоји у уочавању односа и да га у целини врши разум односно интелектуалне моћи. У свим наукама наш дух истражује непознато полазећи од познатих односа. Али у свим одлукама које се тичу укуса или спољашње лепоте, сви односи претходно су већ очевидни нашем оку; а потом се у нама јавља осећај пријатности или одбојности, зависно од природе предмета и настројености наших органа". **[25]***

[25] *Enquiry II*, Appendix I, стр. 291.

Посматрано у целини, ово место не оставља никакве сумње да особеном задовољству које изазива лепота мора претходити опажање пред-

мета. Било да је реч о уметничком и занатском стваралаштву (област „укуса") или о бићима, стварима и појавама из природног света (област „спољашње лепоте"), лепота је незамислива без опажања: „сразмера, однос и положај делова", чију важност Хјум и овде подвлачи, морају најпре бити уочени тако да постану „очевидни нашем оку", а тек потом се, пошто је опажање рекло своју реч, „у нама јавља осећај пријатности или одбојности, зависно од природе предмета и настројености наших органа".

Како, дакле, треба проширити нашу формулацију (1) да би се експлицитно узела у обзир улога опажања? Ако претпоставимо — сигурно с доста права — да се термини „опажај" и „осећај" односе на издвојене, релативно јасно омеђене тренутке унутрашњег живота, дакле на догађаје међу којима се природно успоставља узрочни однос, место опажања у Хјумовој анализи лепоте може се релативно верно представити следећом формулацијом: (2) *Један предмет је леп ако, и само ако, поседује одређен поредак и склоп делова, и то такав да би свакоме ко би био прикладно настројен и имао опажај овог предмета, тај предмет причинио осећај задовољства, проузрокован овим опажајем.*

Уз неке мање разлике, ова формулација у основи одговара Севиловој реконструкцији Хјумовог схватања лепоте. Севил наглашава, и ту је свакако у праву, да је у поређењу с једностав-

нијом одредбом коју Хјум даје у *Расправи* ова нова формулација далеко ближа оном што стварно тврдимо када говоримо о лепоти. Међутим, он сматра да је и у овом облику Хјумово схватање само делимично прихватљиво, јер му се могу упутити бар четири приговора. Прво, рећи да је афективна реакција субјекта на лепоту задовољство (или, евентуално, „задовољство и уживање") сувише је неодређено: Хјум би морао да буде знатно специфичнији у свом опису нашег доживљаја лепоте. Друго, изгледа неоспорно да је лепота, нарочито у уметности, често приступачна само малом броју људи: није јасно може ли Хјум у оквиру свог становишта да призна и објасни ту чињеницу, будући да према предложеној реконструкцији његовог схватања доживљај лепоте не подразумева ништа друго до обичан опажај предмета и њим проузрокован осећај задовољства. Треће, тврдити да на страни предмета лепота увек зависи од „поретка и склопа делова" по свој прилици је сувише рестриктивно: лепота, бар по Севиловом мишљењу, не мора бити у вези само с организационим, композиционим или структуралним аспектима посматраног предмета. И најзад, четврто, рећи да је субјектов осећај задовољства проузрокован обичним опажајем сувише је уопштено као што треба бити специфичнији у погледу задовољства које изазива лепота, тако треба бити специфичнији и у погледу самог опажања које нас води до њега. Ови приговори, закључује Се-

вил, показују да се Хјумово схватање лепоте не може у целини прихватити; колико год било адекватно по свом општем облику, оно нам ипак не даје тачну и потпуне прецизну анализу појма лепоте.[26]

[26] Anthony Savile, *The Test of Time*, стр. 161.

Од ових приговора Хјуму, најмање је озбиљан онај који се односи на релевантна својства самог предмета. Ако се покаже да ствари не чине увек лепим њихова организациона, композициона или структурална својства, како Хјум тврди у *Расправи* и другом *Истраживању,* његова анализа лако се може прилагодити да би се уважила та чињеница: уместо да кажемо да леп предмет мора поседовати „одређен поредак и склоп делова, и то такав да …", рећи ћемо само да он мора поседовати „одређена својства, и то таква да…", остављајући при том отвореним од случаја до случаја хоће ли то бити гешталт својства на каква најчешће мисли Хјум или, можда, нека друга. Уосталом, сам Хјум понекад прибегава оваквој неутралнијој формулацији, нарочито ако се непосредно не бави питањем како дефинисати појам лепоте; на таквим местима он не говори о „поретку и склопу делова" него, много уопштеније, о „одређеним облицима или квалитетима", „неким квалитетима предмета", итд.[27] не изјашњавајући се при том о томе морају ли

овакви квалитети који чине ствари лепим припадати некој ужој класи гешталт својстава.

[27] „Of the Standard of Taste", *Essays* , стр. 271, 273.

Остали Севилови приговори, међутим, далеко су озбиљнији. То нарочито важи за први и четврти, који на сличан начин показују да се, тамо где говори о задовољству односно опажању, наша формулација (2) мора подврћи даљој ревизији. Наиме, чак и кад прихватимо да се у анализу појма лепоте морају увести и опажање и задовољство, и то приближно онако како то чини Хјум, лако је видети да с овом формулацијом нешто није у реду: узета дословно, она тврди да говорећи о лепоти имамо у виду *било какав* опажај предмета и *било какав* осећај задовољства изазван тим опажајем, а то сигурно није тачно. Човек који стоји пред Вермеровим „Погледом на Делфт" и гледа ту слику као што би гледао неку фотографију, да би што боље видео шта је на њој представљено, а при том осећа задовољство зато што нешто сазнаје о изгледу и архитектури Делфта у 17. веку, сигурно ни по чему није меродаван када се размишља о лепоти и, уопште, о естетичким својствима ове Вермерове слике. Па ипак, ако бисмо се сложили да формулација (2) даје тачну анализу појма лепоте, очигледно не бисмо могли да повучемо никакву разлику између овог човека и некога чији је доживљај „Погледа на Делфт" у правом смислу истанчан и усредсређен на специфично ликовну

страну Вермеровог дела (композицију, осећање простора, итд.): напротив, морали бисмо да признамо да су опажај и осећај тог човека меродавни колико и било чији други када треба рећи да ли је Вермерова слика лепа.

Може ли се ова тешкоћа отклонити а да се не напусте основни елементи Хјумовог схватања лепоте? Сам Севил не верује у ту могућност и сматра да се тек у Кантовој *Критици моћи суђења* назиру одговори на различите примедбе које он ставља Хјуму.[28] Међутим, овако оштар суд о Хјумовој анализи чини нам се преурањен и погрешан. Севил превиђа да се његови главни приговори могу отклонити на врло једноставан и уверљив начин, и то позивањем на једну природну идеју коју је неоспорно прихватао и Хјум. Основна слабост Севилове реконструкције Хјумовог схватања, па самим тим и наше формулације (2), састоји се у томе што она не успоставља никакву везу између релевантних својстава предмета, с једне, и субјектовог опажања и задовољства, с друге стране. Зато што та веза није успостављена, изгледа да прикладно настројен субјект може имати *било какав* опажај неког предмета и осетити услед тога *било какво* задовољство, па да то буде довољно да предмет сматрамо лепим: а ово, као што показује управо дат пример с „Погледом на Делфт" и безброј других сличних, једноставно није тачно.

[28] Anthony Savile, *The Test of Time*, стр. 162-163.

Но, колико год погађала Хјумово становиште како смо га досад реконструисали, ова тешкоћа се отклања чим усвојимо поменуту идеју, на коју се сам Хјум ослања и у *Истраживању о начелима морала* и, нарочито, у огледу „О мерилу укуса". Видели смо да у *Истраживању* Хјум каже да при уочавању лепоте „сразмера, однос и положај делова" морају најпре постати „очевидни нашем оку", а да се тек потом „у нама јавља осећај пријатности или одбојности, зависно од природе предмета и настројености наших органа". Одавде је природно извући закључак да доживљај лепоте претпоставља више од обичног опажања: лепоту Вермерове слике неће видети свако ко буде стајао пред њом отворених очију већ само онај ко гледајући је буде умео да уочи одређен, естетички релевантан поредак и склоп делова, на пример све оно што чини особеност и непоновљивост њене композиције. Корелативно томе, треба одмах додати, доживљај лепоте претпоставља и више од обичног задовољства: лепоту Вермерове слике неће доживети свако ко се буде осећао пријатно док је посматра већ само онај ко буде осећао задовољство управо у оваквом поретку и склопу делова, у свој сложености њене композиције, дакле само онај ко је, како каже Хјум у *Истражнеању,* „подложан тим тананијим осетима". **[29]**

[29] *Enquiry II*, Appendix I, стр. 292.

Ову двојаку претпоставку, коју је Хјум детаљно и уверљиво разрадио у огледу „О мерилу укуса”, није тешко укључити у нашу досадашњу реконструкцију његовог схватања лепоте. Субјект, могли бисмо сажето рећи, мора имати *одговарајући,* а не било какав, опажај датог предмета и тај опажај мора у њему изазвати осећај *особеног,* а не било каквог, задовољства. Према томе, неадекватну формулацију (2) морамо заменити новом, која сасвим прецизно изражава Хјумову анализу појма лепоте: (3) *Један предмет је леп ако, и само ако, поседује одређен поредак и склоп делова, и то такав да би свакоме ко би био прикладно настројен и имао одговарајући опажај овог предмета, тај предмет причинио осећај особеног задовољства, проузрокован овим опажајем.*

За разлику од претходне, ова формулација уопште не упућује на погрешан закључак да је лепота готово увек приступачна свакоме, будући да доживљај лепоте сада подразумева много више од обичног опажаја предмета и њим проузрокованог осећаја задовољства. Напротив, захваљујући услову да субјект мора имати одговарајући, а не било какав, опажај предмета, Хјум може једноставно и уверљиво да објасни зашто лепота многих уметничких дела остаје дуго, а понекад и заувек, неприступачна огромној већини људи: за ту већину оваква дела напросто имају сувише сложен уметнички склоп, сувише неухватљиву „сразмеру, однос и положај дело-

ва", па је могућност да се доживи њихова лепота изгубљена већ на првом кораку, у равни опажања и уочавања њихових естетички релевантних својстава. Примера ове врсте има безброј у историји свих уметности, и они јасно показују да ни други Севилов приговор, једини који још нисмо разматрали, у ствари не погађа Хјумово становиште; као ни три преостала, ни он не ствара Хјуму никакве тешкоће ако се почетна одредба из *Расправе* прошири и прецизира позивањем на његове касније, дефинитивно уобличене идеје.

Пошто смо већ предочили све основне елементе Хјумовог схватања лепоте, време је да се вратимо једном питању које је у досадашњем излагању остало отворено. Треба ли, као што чине Севил и сам Хјум у *Расправи,* за један део Хјумове анализе изабрати опрезнију формулацију, па рећи да би под одређеним условима предмет био *подобан* да причини задовољство субјекту, а не једноставно да би га причинио, или напротив — као што смо то ми учинили — треба изабрати ову другу, недвосмисленију и јачу формулацију? У први мах би се могло помислити да је Севилово решење прихватљивије, пре свега зато што очигледно нема лепе ствари која ће *увек* изазвати задовољство код *сваког* посматрача и што изгледа да Севил успева да уважи ту околност на најједноставнији и најдиректнији начин. Међутим, колико год из овог разлога могло деловати привлачно, његово решење у ства-

ри је недовољно мотивисан и утолико погрешан корак: ово постаје јасно чим се схвати каква је улога оних елемената Хјумове анализе које је Севил или потпуно превидео или их је поменуо али им при том није поклонио никакву пажњу.

Размишљајући о лепоти, видели смо, Хјум с правом не узима у обзир сваког ко опажа одређен предмет већ само некога ко је, уз то, (а) *прикладно* настројен и (б) има *одговарајући,* а не било какав, опажај тог предмета. Узета заједно, ова два услова неоспорно већ покривају највећи део случајева због којих наводно треба рећи да би предмет био подобан да причини, а не напросто да би причинио, осећај особеног задовољства ономе ко га опажа. На пример, они покривају све случајеве у којима нека очигледно лепа песма или слика неће причинити такав осећај зато што субјект не уочава њен уметнички склоп (па самим тим нема одговарајући опажај), све случајеве где је то тачно зато што је субјект потпуно лишен књижевног односно ликовног сензибилитета (па самим тим никада није прикладно настројен), све случајеве где је то тачно зато што је субјект деконцентрисан и одсутан духом или, напротив, сувише узбуђен (па самим тим није у том тренутку прикладно настројен), итд. Штавише, ако првом услову не дамо сасвим сужено тумачење, већ прикладну настројеност схватимо на обухватнији начин, као јединствену диспозицију дефинисану *и* трајним особинама *и* тренутним стањем субјекта, изгледа да се овако

могу објаснити и сви други случајеви у којима лепота не делује на посматрача. Управо овим путем, и једноставнијим и филозофски продубљенијим од Севиловог, ишао је сам Хјум у огледу „О мерилу укуса". Њему ту више није довољно, као у *Расправи*, да напросто уважи чињеницу да лепота нема увек и за свакога своје канонско дејство: у овом спису он ту чињеницу не само констатује већ и покушава систематски да је објасни, позивајући се на различите факторе који онемогућавају субјекта да задовољи услове прикладне настројености и одговарајућег, естетички релевантног опажања.

Верујемо да смо показали да је Хјумово схватање лепоте и кохерентније, и разрађеније, и прецизније него што се обично мисли, нарочито међу оним коментаторима који у Хјуму пре свега виде вредносног скептика а превиђају његове позитивне моралне и естетичке идеје. Штавише, ако то схватање још једном упоредимо с његовим историјским ривалима, објективистичким и субјективистичким схватањем лепоте о којима смо већ говорили, може се рећи да оно дели њихове најважније предности, а при том успева да избегне њихове основне недостатке. С једне стране, слично Хачесону и другим присталицама субјективистичког схватања, и Хјум с разлогом сматра да лепота није никакав инхерентни квалитет ствари, независан од човека и његовог афективног реаговања; али, за разлику од њих, он није зато приморан да је из спољашњег пре-

несе у унутрашњи свет и прихвати парадоксално гледиште да она уопште није својство предмета већ само својство наше представе. С друге стране, схватајући лепоту као врло уопштено диспозиционално својство предмета, Хјум без већих тешкоћа може да сачува и стварну објективност судова о лепом (у чему се она тачно састоји, главно је питање које разматра оглед „О мерилу укуса"), и једнозначну применљивост појма лепоте у случајевима који нас упућују на сасвим различите естетичке идеале; али, ове предности класичног објективистичког схватања код Хјума нису плаћене начелним одвајањем лепоте од човековог доживљавања и афективног реаговања.

Ако се узму у обзир све ове околности, слободно би се могло тврдити да Хјумово схватање лепоте нема само историјски значај: напротив, не изгледа нимало претерано рећи да оно и данас, заједно с Кантовим, представља природно полазиште за сваку озбиљнију филозофску расправу о лепоти. Слабости објективистичког и субјективистичког схватања лепоте, упркос њиховом огромном историјском утицају, данас су толико очигледне да се ни једно ни друго више не може бранити на уверљив начин. Отуда, диспозиционално схватање какво налазимо код Хјума и, нешто касније, код Канта практично остаје једина могућност за све који не желе да напусте традиционалну и још увек привлачну претпоставку о јединственом својству лепоте: ако иза

наших тврдњи о лепоти стварно стоји нешто више од „породичних сличности", на које се позивају Витгенштајн и његови следбеници, изгледа да то може бити само неко сложено диспозиционално својство какво имају на уму Хјум, Кант и њихови данашњи истомишљеници.

Ми овде нећемо расправљати о томе да ли је лепота јединствено својство, нити ћемо поредити Хјумово схватање лепоте с Кантовим и другим која су му сродна. Али, ипак морамо поменути једно питање које је у непосредној вези с нашом интерпретацијом Хјумовог становишта. У радовима о Хјуму, нарочито старијим, често се среће тврдња да је његово схватање лепоте субјективистичко и у основи блиско Хачесоновом; ту тврдњу, међутим, најчешће не подржава никаква детаљнија анализа већ једноставно позивање на чињеницу да он сам изричито каже да лепота није својство предмета.[30] Хјум први пут употребљава ову формулацију у раном огледу „Скептик" (1742),[31] а затим је преузима и дословно понавља у *Истраживању о начелима морала*, уклапајући је у сажето излагање својих идеја о природи лепоте. Почетни пасус овог излагања већ смо цитирали[32] а сада наводимо и два преостала, да би се Хјумове речи могле протумачити у контексту његове целокупне аргументације. Тек тако се, наиме, може стварно одговорити на питање да ли спорна формулација заиста изражава субјективистичко схватање

слично Хачесоновом, противречећи идејама које Хјум недвосмислено заступа на истом месту, или је — како се нама чини — потпуно сагласна с тим идејама, јер само на емфатичан начин пориче да је лепота било какво *инхерентно* својство предмета:

[30] У новијој литератури о Хјумовој естетици ово традиционално тумачење прихватају, рецимо, Peter Jones, „Hume's Aesthetics Reassessed", *The Philosophical Quarterly*, 26 (1976), стр. 48-62 и Carolyn W. Korsmeyer, „Hume and the Foundations of Taste", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 35 (1976), стр. 201-215.

[31] „The Sceptic", *Essays* , стр. 219.

[32] Упоредити горе, стр. 27.

„Еуклид је исцрпно објаснио сва својства круга; али ни у једном ставу није рекао ништа о његовој лепоти. Разлог је очигледан. Лепота није својство круга. Она не лежи ни у једном делу линије чији су сви делови подједнако удаљени од заједничког средишта. Она је само ефекат којим та фигура делује на неки дух, чији га особен склоп или устројство чине подложним таквим осећајима. Узалуд бисте је тражили у самом кругу или настојали да је нађете,

било чулима било математичким расуђивањем, у ма којим својствима те фигуре.

Слушајте Паладија и Пероа док објашњавају све делове и сразмере једног стуба. Они говоре о венцу и фризу, основи и напусту, трупу и архитраву; и дају опис и положај свакога од тих елемената. Али, ако бисте упитали за опис и положај његове лепоте, они би вам спремно одговорили да лепота није ни у једном од ових делова или елемената стуба, већ проистиче из целине, када се та компликована фигура предочи неком разумном духу, подложном тим тананијим осетима. Све док се не појави такав посматрач, не постоји ништа осим фигуре одређене величине и сразмера: тек из његових осећаја настају њена елеганција и лепота". ***[33]***

[33] *Enquiry II*, Appendix I, стр. 291-292. Цео први пасус преузет је из огледа „Скептик".

Ако ово место анализирамо без предубеђења, тешко је разумети зашто се субјективистичко схватање лепоте и данас тако често приписује Хјуму. Јер, за разлику од Хачесона, он уопште не супротставља лепоту као неку особену представу, или инхерентно својство представе, инхерентним својствима самог предмета. Напротив, инхерентним својствима предмета, онима којима се рецимо баве геометрија или теорија архитектуре, он супротставља лепоту која је такође својство предмета, али *сасвим друге врсте*: и круг и стуб су лепи, каже изричито Хјум, али не узети сами по себи, независно од тога како делују на посматрача, већ једино уколико изазивају у њему осећај пријатности и задовољства. Закључне реченице целог одломка врло прегнантно формулишу Хјумово позитивно, диспозиционално схватање лепоте. „Лепота није ни у једном од ових делова или елемената стуба", дакле није никакво инхерентно својство тог предмета, „већ проистиче из целине, када се та компликована фигура предочи неком разумном духу, подложном тим тананијим осетима". А „све док се не појави такав посматрач, не постоји ништа осим фигуре одређене величине и сразмера: тек из његових осећаја настају", то јест тек с њима могу да се појаве, „њена елеганција и лепота". Забуну једино донекле ствара чињеница да Хјум експлицитно не повлачи разлику између двеју врста својстава, инхерентних и диспозиционалних, већ прва означава само као „својства", а

друга карактерише искључиво на описан начин. Али, колико год Хјумова терминологија била непрецизна, то сигурно није довољан разлог да његове речи истржемо из контекста и тумачимо у хачесоновском духу, приписујући им смисао који очигледно противречи целини његовог излагања.

На сличан начин, чини нам се, треба схватити и нека друга места из Хјумових огледа која, узета издвојено, лако могу навести на помисао да се његово схватање лепоте не разликује много од Хачесоновог. Најважније од њих налази се у огледу „Скептик". Да би што заоштреније формулисао своје антирационалистичко схватање вредносних квалитета, како естетичких тако и моралних, Хјум супротставља разум, којим се служимо када желимо да утврдимо истину о стварима, и осећај, који нам говори да ли је нешто лепо или ружно, пожељно или мрско, добро или рђаво, итд. У првом случају, када расуђује, „људски дух само разматра своје предмете, онакве какви се претпоставља да су у стварности, ништа им не додајући и ништа им не одузимајући". На пример, каже Хјум, „ако испитујем птоломејски и коперникански систем, својим истраживањем ја само настојим да утврдим какав је стварни положај планета; то јест, другим речима, настојим да им у својој мисли припишем исте оне односе у којима се оне налазе на небесима". Овде, према томе, „изгледа да увек постоји стварно, мада често непознато, мерило у приро-

ди ствари" које одлучује о исправности нашег расуђивања: а то мерило потпуно је независно од нас, јер „истина и неистина се не мењају у зависности од различитих представа људи".[34] Ништа од свега овога, наставља Хјум, не важи за вредносне квалитете:

[34] „The Sceptic", *Essays*, стр. 217-218.

„Али, са својствима лепог и ружног, пожељног и мрског, ствари стоје друкчије него с истином и неистином. У овом случају, наш дух се не задовољава тиме да само посматра своје предмете, онакве какви су сами по себи. У њему се, пошто их је посматрао, јавља и осећај задовољства или нелагоде, одобравања или осуде; и тај осећај чини да он придаје епитете леп или ружан, пожељан или мрзак. Очигледно је, пак, да овај осећај мора зависити од особеног склопа или устројства нашег духа, које омогућава управо оваквим облицима да делују на управо такав начин, и изазива симпатију или сагласност између духа и његових предмета. Измените устројство

духа или унутрашњих органа, и осећај се више не јавља, мада облик остаје исти. Јер, осећај се разликује од предмета и настаје из његовог деловања на органе нашег духа, па промена у овима мора изменити ефекат: нити би исти предмет, предочен потпуно различитом духу, могао да изазове исти осећај".[35]

[35] „The Sceptic", *Essays*, стр., стр. 218.

Узет сам по себи, како га је Хјум овде формулисао, овај контраст између разума и осећаја очигледно се може протумачити на два начина. Према једном тумачењу, рећи да осећај задовољства или нелагоде чини да придајемо епитете какви су, рецимо, „леп" и „ружан" у ствари значи сложити се са Хачесоном и прихватити гледиште да се овакви предикати, бар у свом стриктном значењу, уопште не односе на свет предмета: у том случају би дакле, за Хјума као и за Хачесона, лепота и ружноћа суштински припадале унутрашњем свету и означавале би супротне осећаје настале из деловања одређених предмета на „органе нашег духа". Но, већ на први поглед је јасно да Хјумов контраст може сасвим природно да се протумачи и без позивања на субјективистичко схватање ове врсте. И овде, као и на многим другим местима, Хјум пре свега

тврди да лепота није никакво инхерентно својство предмета, независно од људског доживљавања и афективног реаговања; а то је и све што му је потребно да би лепоту (и сваки квалитет који јој је у овом погледу сличан) извео из сфере разума, који се „задовољава тиме да само посматра своје предмете, онакве какви су сами по себи", и пренео је у сферу осећаја, који реагује на предмете испољавајући своје „задовољство или нелагоду, одобравање или осуду". Другим речима, супротно ономе што се понекад тврди, сам контраст између разума и осећаја, како га је повукао Хјум, не повлачи за собом субјективистичко схватање естетичких и моралних квалитета. Напротив, тај контраст у свему остаје на снази и када одбацимо субјективистичко а прихватимо диспозиционално становиште, како то Хјум и иначе чини. Јер, ако пажљивије погледамо место које смо управо цитирали, видећемо да су све тврдње које оно садржи о зависности оваквих квалитета од афективне стране људске природе потпуно сагласне с основном идејом диспозиционалног становишта: с претпоставком да су ти квалитети комплексна, диспозиционална својства извесних предмета, чију природу одређују *и* одлике самих предмета *и* карактеристична афективна реакција субјекта, која је сама условљена „особеним склопом или устројством нашег духа".

Леон Којен

О МЕРИЛУ УКУСА

О МЕРИЛУ УКУСА

Велика разноврсност Укуса, као и мишљења, која влада у свету сувише је очигледна да је могла измаћи било чијем запажању. И људи најскученијег знања имају прилике да уоче разлике у укусу у уском кругу својих познаника, чак и онда када је реч о особама које су биле васпитане под истим режимом и рано стекле исте предрасуде. А они који су у стању да својим погледом обухвате далеке земље и давна времена морају бити још више изненађени степеном несагласности и разилажења. Склони смо да назовемо *варварским* све што знатно одступа од нашег сопственог укуса и схватања. Но, овај прекорни епитет убрзо се враћа нама самима; те најзад и највећа надменост и самопоуздање морају застати, опазивши код свих једнаку сигурност, и устезати се, међу толиким супротним осећајима, да се недвосмислено изјасне у своју корист.

Као што је ова разноврстност укуса очигледна и најповршнијем погледу, тако се пажљивијим посматрањем открива да је она у стварности још већа него што изгледа. Осећаји људи често се разликују у погледу свих врста лепоте и ружноће, док њихов општи начин говора ипак остаје исти. У сваком језику постоје извесне речи које подразумевају осуду, и друге које подра-

зумевају похвалу; и сви људи који се служе истим језиком морају бити сагласни у томе како их примењују. Сви се гласови слажу у похвалама углађености, природности, једноставности, живости у писању; и у осуди натегнутости, извештачености, хладноће и лажног сјаја. Али, када критичари дођу до појединачних случајева, ове привидне једнодушности нестаје; а уместо тога се показује да су они својим изразима приписали сасвим различита значења. У свим питањима мишљења и науке, ствари стоје обрнуто. Несагласност међу људима ту чешће настаје око општег него око појединачног и у стварности је мања него што изгледа. Објашњење начина на који се употребљавају речи обично отклања спор: и изненађени противници схватају да су се спорили, мада су у ствари били сагласни у својим судовима.

Они који заснивају морал на осећају пре него на разуму склони су да ово запажање примене на етику и да тврде да су, у свим питањима понашања и опхођења, разлике међу људима стварно веће него што нам се на први поглед чини. И доиста, очигледно је да се аутори свих земаља и свих времена слажу у похвалама праведности, човечности, великодушности, разборитости, истинољубивости; и у осуди супротних особина. Чак и песници и други писци, чија су дела пре свега срачуната да се допадну уобразиљи, од Хомера па све до Фенелона увек уче истим моралним правилима и хвале односно ку-

де исте врлине и пороке. Ова велика једнодушност обично се приписује утицају самог разума који, у свим оваквим случајевима, подржава исте осећаје код свих људи и спречава спорове који се тако често јављају у апстрактним наукама. У оној мери у којој је та једнодушност стварна, можемо се задовољити овим објашњењем. Али, морамо исто тако допустити да се део ове привидне хармоније у моралу може објаснити самом природом језика. Реч *врлина,* као и њен пар у сваком језику, подразумева похвалу, а реч *порок* осуду; и нико не би могао, без најочигледнијег и најгрубљег огрешења, да веже прекор за реч која се у општој употреби узима у позитивном значењу, нити да изрази похвалу тамо где језик захтева неодобравање. Хомерова општа правила, тамо где их он износи, никада неће бити предмет спора; али у појединачним сликама нарави, када приказује јунаштво кроз Ахила и разборитост кроз Улиса, очигледно је да у једном случају код њега има далеко више суровости, а у другом далеко више лукавства и преваре него што би могао да допусти Фенелон. Мудри Улис код грчког песника као да ужива у лажима и измишљотинама, и често им прибегава када то није неопходно, па чак ни корисно. Али зато његов узорни син, код француског епичара, радије пристаје да се изложи најнепосреднијим опасностима него ма и најмање да одступи од истине и веродостојности.

Поштоваоци и следбеници Курана истичу одлична морална правила која се ту и тамо налазе у том збрканом и бесмисленом делу. Но, природно је претпоставити да су арапске речи које одговарају нашим речима непристрасност, праведност, умереност, скрушеност, милосрђе, биле такве да су се, услед сталне употребе у том језику, увек морале узимати у позитивном значењу: па би ставити уз њих ма какав епитет, осим оних који изражавају похвалу и одобравање, сведочило о потпуном непознавању језика а не о потпуном непознавању морала. Ако, пак, желимо да сазнамо да ли је наводни пророк стварно дошао до исправног осећаја за морал, обратимо се његовом казивању и убрзо ћемо се уверити да он хвали такве примере издајства, нечовечности, свирепости, осветољубивости и затуцаности који су потпуно неспојиви с цивилизованим друштвом. Ту као да се не уважава никакво постојано морално начело; а сваки поступак се хвали или осуђује, искључиво према томе да ли је користан или штетан за праве вернике.

Додуше, изрицати и најисправнија општа правила у етици је готово бескорисно. Ко год препоручује било какве моралне врлине у ствари не чини више него што се већ подразумева у самим речима. Народ који је сковао реч *милосрђе* и употребљавао је у позитивном значењу успевао је да поучи правилу *Буди милосрдан* јасније, и с много више резултата, него што би то могли било какви законодавци и пророци који

би унели ту *максиму* у своје списе. Оним изразима који, уз своје друго значење, подразумевају и неки степен одобравања или осуде најмање прети опасност да буду извитоперени или погрешно схваћени.

За нас је природно да тражимо *Мерило Укуса*; неко правило којим би могли да се измире различити осећаји људи, или бар донесе одлука која би потврдила један а одбацила други осећај.

Постоји један правац у филозофији који не оставља никакве наде у успех таквог покушаја и предочава нам као немогуће да се икада дође до мерила укуса. Између суда и осећаја, каже се, веома је велика разлика. Сваки је осећај тачан; јер осећај се не односи ни на шта ван себе самог, и стваран је кад год га је човек свестан. Али, сви закључци разума нису тачни; јер они се односе на нешто ван себе самих, то јест на стварне чињенице; и нису увек сагласни с тим мерилом. Међу хиљаду различитих мишљења која различити људи могу имати о неком питању постоји једно, и само једно, које је исправно и истинито: а једина тешкоћа лежи у томе да се оно одреди и утврди. Насупрот томе, хиљаду различитих осећаја, изазваних истим предметом, подједнако је тачно; јер ниједан осећај не предочава оно што стварно припада предмету. Он само указује на извесну сагласност или однос између предмета и моћи или органа људског ду-

ха; и када та сагласност не би стварно постојала, искључено је да би се осећај могао јавити. Лепота није никакво својство самих ствари: она постоји само у духу који их посматра; а сваки дух опажа друкчију лепоту. Неко чак може опажати ружноћу тамо где је други свестан лепоте; и сваки човек треба да се задовољи сопственим осећајем, не покушавајући да прописује другима у погледу њихових. Тражити праву лепоту, или праву ружноћу, ствар је исто толико узалудна колико покушавати да се утврди шта је заправо слатко или заправо горко. Већ према настројености органа, исти предмет може бити и сладак и горак; а пословица с правом каже да је узалудно расправљати о укусима. Сасвим је природно, па чак и неопходно, применити овај аксиом на духовни колико и на телесни укус; и тако се здрав разум, који се толико пута разишао с филозофијом, нарочито оном скептичке врсте, бар у једном случају показао сагласан с њом доносећи исту одлуку.

Али, мада изгледа да је овај аксиом, прелазећи у пословицу, стекао санкцију здравог разума, свакако постоји једно здраворазумско мишљење које му се супротставља или га бар преиначава и ублажава. За свакога ко би желео да тврди да су Огилби и Милтон, или Банијан и Едисон, једнаки по углађености и таленту сматрало би се да брани ништа мању лудост него да је рекао да је неки кртичњак висок као Тенерифа или неко језерце велико као океан. Мада има људи који

дају предност Огилбију односно Банијану, нико не обраћа пажњу на такав укус; а осећај ових тобожњих критичара без устезања проглашавамо неозбиљним и смешним. Начело природне једнакости укуса тада се потпуно заборавља, и док га признајемо у неким случајевима, где нам предмети изгледају приближно једнаки, оно делује као настран парадокс, или још боље као очигледна бесмислица, тамо где се пореде предмети толико несразмерни један другом.

Очигледно је да се правила писања никада не утврђују априорним расуђивањем, нити се могу сматрати апстрактним закључцима разума, донесеним на основу поређења оних веза и односа међу идејама који су вечни и неподложни промени. Њихова је основа исто оно што је основа свих практичних наука, то јест искуство; а она сама нису ништа друго до општа запажања о ономе што се без изузетка показало допадљивим у свим земљама и свим временима. Многе од лепота поезије, па чак и беседништва заснивају се на неистини и фикцији, на хиперболама, метафорама и извртању или изопачавању природног значења речи. Обуздати узлете уобразиље и сваки израз свести на геометријску тачност и строгост, било би у потпуној супротности са законима критике; јер тако би се добило дело које је, према свеопштем искуству, у највећој мери безбојно и недопадљиво. Но, мада поезија никада неће моћи да се покори строгој тачности, она не сме да прекорачи правила умет-

ничке вештине, која писац открива даром или посматрањем. Ако су неки немарни или несавршени писци успевали да се допадну, то им није полазило за руком захваљујући одступањима одреда и правила, већ упркос њима: они су, наиме, поседовали друге лепоте, које су биле сагласне са судом исправне критике; па је снага тих лепота била у стању да савлада неодобравање и да пружи духу уживање веће од одбојности изазване тим недостацима. Ариосто се допада; али не захваљујући својим настраним и невероватним фикцијама, својој чудној мешавини озбиљног и комичног стила, неповезаности својих прича или сталним прекидима у приповедању. Он осваја снагом и јасноћом свог израза, неусиљеношћу и разноврсношћу своје инвенције и природним сликама осећања, нарочито ведрих и љубавних: и колико год да његове мане умањују наше уживање, оне нису у стању да га потпуно униште. Када би наше задовољство стварно било изазвано оним деловима његовог спева које проглашавамо манама, не би то био никакав приговор критици уопште: то би само био приговор оним критичким правилима, према којима ти елементи представљају мане и где год да се јаве заслужују осуду. Ако се покаже да се допадају, они не могу бити мане, па ма колико задовољство које изазивају било неочекивано и необјашњиво.

Али, мада се сва општа правила уметничке вештине заснивају само на искуству, и на посма-

трању осећаја својствених људској природи, не смемо претпоставити да ће осећања људи у свакој прилици бити сагласна с тим правилима. Ова тананија чувства нашег духа веома су нежне и осетљиве природе, и траже стицај великог броја повољних околности да би се испољила с лакоћом и разговетношћу, у складу са својим општим и утврђеним начелима. Када су у питању тако мале опруге, и најмања спољашња сметња, и најмањи унутрашњи поремећај, довољни су да им омету кретање и зауставе деловање читавог механизма. Стога, ако желимо да изведемо овакав експеримент и окушамо снагу било које лепоте или ружноће, морамо брижљиво одабрати право време и место, и учинити да се машта нађе у прикладном стању и настројењу. Потпуна непомућеност духа, прибраност мисли, пуна пажња поклоњена предмету; ако ма шта од овога буде недостајало, наш ће експеримент бити ништаван и нећемо бити у стању да судимо о свима приступачној, универзалној лепоти. У сваком случају, однос који је природа успоставила између облика и осећаја биће нам нејаснији; и биће потребно тачније запажање да се он уочи и распозна. Његов утицај мање ћемо моћи да утврдимо по деловању сваке поједине лепоте, а више по трајном дивљењу за она дела која су успела да надживе све ћуди успеха и моде, све погрешке почињене из незнања и зависти.

Исти онај Хомер који се допадао у Атини и Риму пре две хиљаде година још увек изазива

дивљење у Паризу и Лондону. Све промене климе, режима, религије и језика нису биле у стању да помраче његову славу. Ауторитет или предрасуда могу привремено изнети на глас рђавог песника или беседника; али његов углед никада неће бити ни општи ни Трајан. Када странци или потомство почну да проучавају његове књиге, чари ће нестати а његове мане појавиће се у правом светлу. Насупрот томе, што дуже трају и даље се шире његова дела, то је искреније дивљење на које наилази прави таленат. Завист и љубомора превише значе у уском кругу; а и само познанство с личношћу може да умањи признање које заслужују њена дела. Но, када се ове препреке уклоне, лепоте које су природно подобне да пробуде пријатне осећаје одмах испољавају своју енергију; и док свет траје, више не губе своју власт над духовима људи.

Изгледа, дакле, да поред све разноврсности и ћудљивости укуса постоје извесна општа начела одобравања односно неодобравања, чији ће утицај пажљив поглед моћи да уочи у целокупном деловању људског духа. Одређени облици или квалитети, због самог устројства нашег унутрашњег склопа, срачунати су да се допадну, а други да се не допадну; иако у било којем појединачном случају не произведу свој ефекат, то је услед неког недостатка или несавршенства људског органа. Човек у грозници не би тврдио да је његово чуло у стању да одлучује о укусима; нити би неко болестан од жутице сматрао

себе меродавним да суди о бојама. Код сваког створења постоји здраво и нездраво стање; а само за прво смемо претпоставити да нам даје истинско мерило укуса и осећаја. Ако, при здравом стању органа, постоји потпуна или прилична сагласност осећаја међу људима, одатле можемо извести идеју савршене лепоте; као што се изглед предмета на дневној светлости, за око здравог човека, назива њиховом правом и истинском бојом, мада се истовремено признаје да је боја само фантазам наших чула.

Недостаци унутрашњих органа многобројни су и чести, и они спречавају или слабе утицај ових општих начела, од којих зависи наш осећај лепоте или ружноће. Иако су неки предмети, услед устројства нашег духа, природно срачунати да пруже задовољство, не треба очекивати да ће то задовољство у истој мери осетити сваки појединац. Јер, има одређених ситуација и догађаја који нам предочавају предмете у лажном светлу или ометају оно истинско да да уобразиљи исправан осећај и опажај.

Један од очигледних узрока што многи немају исправан осећај лепоте лежи у недостатку оне *истанчаности* уобразиље која је неопходна да би се могла осетити ова тананија чувства. Ту истанчаност сви сматрају да поседују: сви говоре о њој; и сваку врсту укуса или осећаја хтели би да сведу на њено мерило. Но, како нам је намера да у овом Огледу унесемо нешто од све-

тлости разума у осећаје нашег чувства, дужни смо да дамо тачнију дефиницију истанчаности него што се то досад чинило. А да своју филозофију не бисмо црпли из сувише дубоког извора, позваћемо се на једну добро познату причу из *Дон Кихота.*

С добрим разлогом могу да тврдим, каже Санчо витезу великог носа, да се разумем у вино: у мојој породици то је наследна особина. Два моја рођака једном су била позвана да дају своје мишљење о бурету вина за које се претпостављало да је одлично, јер је било старо и од добре лозе. Први узме да га проба, пажљиво га кушајући; и, после зрелог размишљања, каже да би вино било добро да у њему није осетио слаб укус коже. Други се, поступајући с истом опрезношћу, такође изјашњава повољно о вину; али с оградом да је у њему јасно осетио и укус гвожђа. Не можете ни замислити колико су обојицу исмевали због ових судова. Али ко се смејао последњи? Када је буре испражњено, на дну је нађен стари кључ о који је био везан кожни ремен.

Велика сличност између духовног и телесног укуса лако ће нас поучити како да применимо ову причу. Мада је сигурно да лепота и ружноћа, управо као слатко и горко, нису квалитети самих предмета, већ у потпуности припадају осећају, било унутрашњем било спољашњем, мора се признати да постоје неки квалитети предмета које је сама природа учинила подоб-

ним да изазивају управо та осећања. А како се ти квалитети могу јавити у незнатном степену, или бити измешани и стопљени један с другим, често се догађа да овако сићушни квалитети не делују на укус или да он, усред збрке у којој су му предочени, не успе да их све разликује једне од других. Тамо где се органи одликују таквом изоштреношћу да не допуштају ничему да им измакне, и у исти мах таквом тачношћу да опажају сваки састојак целине, говоримо о истанчаности укуса, па било да те речи употребљавамо у дословном или у метафоричном значењу. Овде нам, дакле, могу бити од користи општа правила лепоте, утврђена на основу признатих модела, и на основу запажања онога што се допада или не допада, када нам се предочи издвојено и у високом степену; а ако ти исти квалитети, у склопу неког дела и у мањем степену, не делују на нечије органе изазивајући задовољство или нелагоду, таквом човеку одричемо сваку истанчаност ове врсте. Изнети ова општа правила или признате узоре писања је као наћи кључ с кожним ременом, чиме је био оправдан суд Санчових рођака и побијени тобожњи познаваоци који су их омаловажавали. Додуше, и да буре никада није било испражњено, укус једних у истој мери би био истанчан, а других у истој мери непријемчив и туп; али би било теже доказати надмоћност оних првих тако да у њу буде уверен свако ко би се ту задесио. Слично овоме, и да лепоте писања никада нису систематизоване или подведе-

не под општа начела, и да ниједан од свих одличних модела никада није прихваћен, различити степени укуса још увек би постојали, а суд једног човека био бољи од суда другог, али не би било тако лако уђуткати рђавог критичара, који би непрестано могао да се позива на сопствени осећај и да одбија да да за право свом противнику. Али, када му предочимо неко признато начело уметничке вештине; када то начело пропратимо примерима, у чијем деловању и он, на основу сопственог укуса, препознаје сагласност с овим начелом; када докажемо да се то исто начело може применити и на овај случај, где он није уочио или осетио његов утицај: он мора закључити да кривица у основи лежи до њега самог и да му недостаје она истанчаност која је неопходна да би постао свестан сваке лепоте и сваке мане у било којем спису или делу.

Савршенство неког чула или способности, признаће се, имамо ако оно тачно опажа и најситније међу својим предметима и уједно не допушта ничему да измакне његовој пажњи и посматрању. Што су мањи предмети који се могу распознати оком, то је изоштренији тај орган, а његов склоп и састав су сложенији. Осетљив језик се не ставља на пробу јаким укусима, већ мешавином малих састојака, у којој још увек можемо да распознамо сваки део, без обзира на то колико је сиђушан и помешан са осталима. Слично овоме, сигурно и изоштрено опажање лепоте и ружноће мора представљати савршен-

ство нашег духовног укуса; а човек не може бити задовољан собом све док подозрева да су његовом запажању промакле било које одлике или мане неког писца. У овом случају, савршенство човека и савршенство његовог чула или осећања нашли су се сједињени. Веома истанчано чуло укуса може у многим приликама да причињава сметње и ономе ко га поседује и његовим пријатељима. Али истанчан укус у стварима духа и лепоте мора увек бити пожељна особина, јер је он извор свих најбољих и најневинијих уживања за која је способна људска природа. У овом суду се слажу осећаји читавог људског рода. Где год да откријете истанчаност укуса, сигурно је да ће се на њу гледати с одобравањем; а да бисте је открили, нема бољег начина до да се позовете на оне моделе и начела који су утврђени једнодушном сагласношћу и искуством свих народа и времена.

Но, мада у погледу истанчаности природно постоје велике разлике међу људима, ништа толико не повећава и не усавршава овај дар колико *искуство* у бављењу одређеном уметношћу и често гледање или посматрање одређене врсте лепоте. Када се предмети било које врсте први пут предоче оку или уобразиљи, осећај који их прати нејасан је и збркан; а наш дух највећим делом није ни способан да оцени њихове врлине и мане. Укус није у стању да уочи поједине одлике дела, а још мање да распозна особен карактер сваке од њих и утврди њену природу и

степен. Ако целину уопштено оцени као лепу или ружну, то је још највише што се може очекивати; а тако неискусан човек по свој прилици ће и овај суд донети с великим оклевањем и уздржаношћу. Али, чим стекне искуство с оваквим предметима, његово осећање постаће тачније и финије: он ће не само опажати лепоте и недостатке које има сваки од делова, већ ће распознавати и карактеристичну природу сваког квалитета, и похвалиће га или покудити колико је прикладно. Током читавог свог посматрања тих предмета он тада има јасан и разговетан осећај; и успева да уочи управо онај степен одобравања или нелагоде који је сваки део природно подобан да изазове. Разилази се магла која раније као да је обавијала предмет; орган се усавршава у свом деловању и, без опасности да ће погрешити, може да оцени вредност сваког дела. Једном речи, као што искуство даје вештину и спретност у стварању било каквог дела, тако оно даје вештину и спретност у просуђивању о њему.

Искуство је у тој мери корисно за уочавање лепоте да ће чак бити неопходно, пре но што будемо у стању да дамо свој суд о било којем важнијем делу, да га прелистамо више пута и осмотримо га пажљиво и промишљено из различитих углова. Постоји извесна неусредсређеност или ужурбаност мисли која се јавља при првом читању сваке књиге и спречава нас да имамо истински осећај лепоте. Однос између делова

тада се не уочава. Праве одлике стила готово се не запажају. Различите врлине и мане као да се утапају у неку збрку и неразговетно се предочавају нашој уобразиљи. А да и не помињемо да постоји врста лепоте која нам се, будући китњаста и површна, у први мах допада; али која, показавши се неспојива с веродостојним изразом било разума било осећања, убрзо губи своју привлачност за наш укус, па се онда с презиром одбацује или бар цени далеко мање него раније.

Бавити се посматрањем било којег типа лепоте уопште није могуће ако се често не праве *поређења* између одлика различите врсте и степена, и не процењује како оне стоје једне према другима. Човек који никада није имао прилике да пореди различите врсте лепоте уистину је потпуно неспособан да да мишљење о неком предмету који му је предочен. Једино ако се служимо поређењем можемо придавати епитете похвале односно покуде и научити како да приписујемо тачан степен једне или друге. Јер, и у најгорој мазарији наћи ће се неки сјај боја и верност подражавања, који утолико представљају лепоте, и делујући на дух неког сељака или Индијанца изазвали би највеће дивљење. Ни најпростије баладе нису сасвим лишене звучног склада и природности; и само ће онај ко је већ навикнут на лепоте вишег реда рећи да су њихови стихови непријатни а прича незанимљива. Најнижа врста лепоте изазива нелагоду код човека који познаје врховну лепоту тог типа, па

се из тог разлога проглашава ружноћом; као што се за најдотеранији предмет који знамо природно претпоставља да је врхунац савршенства и да заслужује највеће похвале. Стога једино неко навикао да гледа, разматра и одмерава оно чему су се дивили у различитим земљама и временима може да утврди каква је вредност неког дела које има пред собом и да му додели место које му припада међу уметничким остварењима.

Али, да би могао што потпуније да изврши овај задатак, критичар мора пазити да му дух остане слободан од свих *предрасуда* и не сме допустити да се било шта осим самог предмета који му је предочен уплете у његово разматрање. Можемо рећи да се свака уметничка творевина, да би изазвала одговарајући ефекат у нашем духу, мора посматрати с одређене тачке гледишта, па зато не може пружити пуно уживање људима чији положај, стваран или само замишљен, није у сагласности с оним који тражи то дело. Беседник се, рецимо, обраћа извесној публици и мора имати у виду њену особену природу, њене интересе, мишљења, осећања и предрасуде; у противном, сва његова настојања да утиче на њене одлуке и пробуди њена чувства остаће узалудна. Ако би му се десило да га ти људи гледају с неким предубеђењем, па ма колико то било неоправдано, он не сме превидети ни ту околност: већ, пре него што приступи свом предмету, мора настојати да делује умирујуће на

њихова осећања и стекне њихову наклоност. Читајући касније ту беседу, критичар који припада другој земљи или времену мора имати на уму све ове околности и ставити се у исти положај као беседникова публика да би могао да донесе исправан суд о његовом говору. Слично овоме, када се неко дело износи у јавност, а ја сам имам пријатељске или непријатељске односе с његовим аутором, не смем остати у овом положају: већ, узимајући себе као човека уопште, морам заборавити, колико је то могуће, своје индивидуално биће и своје посебне прилике. Човек под утицајем предрасуде не повинује се овом захтеву него се, напротив, тврдоглаво држи свог природног положаја, одбијајући да стане на ону тачку гледишта коју претпоставља само дело. Ако се то дело обраћа људима неке друге земље или времена, он не узима у обзир њихова особена схватања и предрасуде; већ, урођен у обичаје сопствене земље и времена, непромишљено осуђује оно што је изгледало одлично у очима људи којима је једино и било намењено. Ако се дело обраћа данашњој публици, он ниједног тренутка не обухвата ствар ширим погледом, нити заборавља сопствени интерес који има као пријатељ или непријатељ, као такмац или коментатор. На тај начин његови осећаји бивају извитоперени; а исте лепоте и мане немају на њега онај утицај који би имале да је како треба потчинио своју уобразиљу и на тренутак успео да заборави себе. Утолико његов

суд очигледно одступа од истинског мерила, и услед тога губи сваку веродостојност и ауторитет.

Добро је познато да у свим питањима која се износе пред разум предрасуда уништава исправан суд и изопачава читаво деловање наших интелектуалних моћи: а она није ништа мање супротна добром укусу, и није ништа мање кадра да извитопери наш осећај лепоте. У оба случаја посао *је здраве памети* да се супротстави њеном утицају; а ако и није суштински елемент укуса, разум је у овом погледу, као и у многим другим, неопходан да би укус могао да делује. Код свих вреднијих уметничких остварења постоји узајаман однос и сагласност делова; а ни лепоте ни мане не може да уочи човек који нема довољно пространу мисао да обухвати све те делове, и упореди их једне с другима, да би тако уочио довршеност и склад целине. Свако уметничко дело има и неки циљ или сврху на чије је постизање срачунато; и треба га сматрати више или мање савршеним зависно од тога да ли је више или мање подобно да оствари тај циљ. Намера беседништва је да увери, историје да поучи, поезије да се допадне посредством осећања и уобразиље. Те циљеве морамо стално имати у виду када прелиставамо неко дело; и морамо бити у стању да просудимо колико су употребљена средства примерена својој сврси. Осим тога, сваки књижевни спис чак и највише песнички, није ништа друго до низ исказа и за-

кључака; истина, не увек најисправнијих и најтачнијих, али ипак наоко вероватних и уверљивих, колико год ове тврдње биле скривене под јарким бојама уобразиље. Личности које се уводе у трагедији и епској поезији морају бити представљене како мисле и расуђују, закључују и делајум у складу са карактером и приликама; а без моћи да просуђује, као ни без укуса и инвенције, песник никада не може успети у тако осетљивом задатку. Да и не помињемо да су исте врлине које доприносе усавршавању разума, иста јасноћа у замишљању, иста тачност у разликовању, иста живост у поимању, сустаственe за деловање истинског укуса и његови су обавезни пратиоци. Никад се, или готово никад, не дешава да паметан човек, упознат с неком уметношћу, није у стању да суди о њеној лепоти; а исто се тако ретко среће човек доброг укуса који уједно не би био поуздане памети.

Мада су, дакле, начела укуса универзална и готово, ако не и потпуно, иста код свих људи, ипак је мало оних који су меродавни да суде о неком уметничком делу или да сопствени осећај истакну као мерило лепоте. Органи унутрашњег осећаја ретко су тако савршени да допуштају општим начелима да се у потпуности испоље и изазову осећање које им одговара. Они су или оптерећени неким недостатком или пате од неког поремећаја; и тако буде осећај који се може назвати погрешним. Када критичар не поседује истанчаност, он суди не правећи никакве разли-

ке, а на њега утичу само грубљи и очигледнији квалитети предмета: нијансе, пак, остају непримећене и занемарене. Када му не помаже искуство, његов суд због је и несигуран. Када се не служи никаквим поређењем, предмет његовог дивљења су најбезначајније лепоте, које би пре требало звати недостацима. Када се налази под утицајем предрасуде, сви његови природни осећаји бивају извитоперени. Када му недостаје здрава памет, он није кадар да уочи лепоте замисли и разуђивања, а оне су најизврсније и највише. Овом или оном од тих мана оптерећена је већина људи и стога се, чак и у најпрефињенијим епохама, тако ретко налази прави судија у стварима лепих уметности: снажна памет, сједињена с истанчаним осећајем, усавршена искуством, изоштрена поређењем и ослобођена свих предрасуда, једина даје право критичарима да се диче тим својством; а заједнички суд таквих личности, где год се оне могле наћи, представља истинско мерило укуса и лепоте.

Али где наћи такве критичаре? По којим обележјима их препознати? Како их разликовати од тобожњих судија? Ова питања су неугодна; и као да нас враћају у исту неизвесност које смо, у овом Огледу, покушавали да се ослободимо.

Али, ако исправно размотримо ствар, ова се питања тичу чињеница а не осећаја. Да ли је неко обдарен здравом памећу и истанчаном уобразиљом, слободним од предрасуда, може че-

сто да буде спорно и да изазове много расправе и испитивања. Али да је такво својство вредно и пожељно сложиће се читав људски род. Тамо где се јаве овакве сумње, људи не могу учинити ништа више него што чине у другим спорним питањима која се предочавају разуму: морају изнети најбоље аргументе којих су се могли досетити; морају признати да нешто, то јест стварно постојање и стварне чињенице, представља истинско и одлучујуће мерило; и морају имати разумевања за оне који се разилазе с њима приликом позивања на то мерило. За нашу садашњу сврху довољно је ако смо доказали да укуси свих појединаца нису равноправни и да, начелно гледано, постоје неки људи, колико год било тешко појединачно их открити, којима ће се по општем осећају признати првенство над другима.

Али, наћи мерило укуса, чак и у појединачним случајевима, у ствари није толико тешко колико се замишља. Мада се у теорији лако можемо сложити да наука поседује, а осећај не поседује, сигуран критериј, у пракси је много теже доћи до одговора у првом него у другом случају. Теорије апстрактне филозофије, системи дубоке теологије, владали су у једном добу; у наредном раздобљу свуда су одбачени; њихова бесмисленост је откривена; друге теорије и системи заузели су њихово место, да би затим и сами уступили место својим наследницима: и нема ничега што се показало толико подложно менама слу-

чаја и моде колико ове вајне одлуке у науци. Ствари не стоје тако с лепотама беседништва и поезије. Све што је веродостојан израз природе и осећања сигурно ће, кад прође нешто времена, стећи признање публике и затим га задржати заувек. Аристотел и Платон, Епикур и Декарт, могу да уступају место један другом: али Теренције и Вергилије свуда задржавају своју неоспорну власт над духовима људи. Цицеронова апстрактна филозофија више нема следбеника: али се још увек дивимо жестини његове речитости.

Мада су особе истанчаног укуса ретке, у друштву их је лако уочити по поузданости њиховог расуђивања и надмоћности њихових способности у односу на остале људе. Стечени ауторитет даје већу тежину живом одобравању с којим оне дочекују сва уметничка остварења и чини да то одобравање најчешће преовлада. Много је људи који, остављени сами себи, имају тек слаб и несигуран опажај лепоте, а ипак су у стању да уживају у сваком изврсном потезу када им други укажу на њега. Свако кога преобрати прави песник или беседник, задобијајући његово дивљење, узрок је да још неко буде преобраћен. И мада предрасуде могу привремено да однесу превагу, оне никада нису једнодушне у похвалама неком такмацу правог талента, већ најзад попуштају пред снагом природе и исправног осећаја. И тако, мада цивилизован народ може лако да погреши у избору свог првог филозофа, никада

се још није догодило да се дуго вара у својој наклоности за неког од омиљених епских или трагичких песника.

Но, упркос свим нашим напорима да утврдимо мерило укуса и измиримо несагласне представе људи, још увек остају два извора разилажења, која свакако нису довољна да избришу све границе између лепоте и ружноће, али ће често довести до разлика у степену нашег одобравања или осуде. Један од њих су различите нарави појединих људи; а други, посебни обичаји и веровања наше земље и времена. Општа начела укуса истоветна су за људску природу: када се људи разилазе у својим судовима, по правилу ће се открити неки недостатак или изопачење њихових моћи, који потичу од предрасуде, од недовољног искуства или од недовољне истанчаности: и ту постоји ваљан разлог да дамо за право једном укусу, а осудимо други. Али, када се унутрашње устројство или спољашњи положај разликују, а ни једној ни другој страни се не може ништа замерити, па нема никаквог основа да некој од њих дамо првенство: у том случају неизбежно је да се судови у одређеној мери разликују, и узалудно је тражити мерило којим бисмо могли да измиримо супротне осећаје.

На младог човека, чија су осећања ватренија, нежни и љубавни призори више ће деловати него на човека зрелих година, коме се допадају

мудра, филозофска размишљања о начину живота и обуздавању осећања. У двадесетој години омиљени писац може бити Овидије, у четрдесетој Хорације, а у педесетој можда Тацит. У таквим случајевима узалудно је покушавати да се уживимо у осећаје других људи и ослободимо се оних склоности које су за нас природне. Омиљеног писца бирамо као што бирамо пријатеља, по сагласности нарави и темперамента. Ведрина или страст, осећајност или размишљање; што год од овога да претеже у нашем карактеру, чиниће нас посебно наклоњеним писцу који нам је сличан.

Једном човеку више се допада узвишено, другом осећајно, трећем шаљиво. Један је јако осетљив на мане и изузетно пази на исправност; другог се живље доимају лепоте, па опрашта двадесет недостатака и глупости ради једног узвишеног или дирљивог потеза. Пажња неког човека сва је окренута сажетости и снази; онај, пак, ужива у богатом, речитом и складном изразу. Једном се свиђа једноставност; другом китњеност. Комедија, трагедија, сатира, ода: свака од њих има своје присталице, који ту врсту писања претпостављају свим другим. Критичар би очигледно погрешио ако би своје одобравање ограничио на једну врсту или стил писања, а осудио све остале. Али, готово је немогуће не бити посебно склон ономе што одговара нашој властитој нарави и темпераменту. Такве склоности недужне су и неизбежне, и о њима се разложно не

може спорити, јер нема никаквог мерила којим би се могло одлучити у корист једне од њих.

Из истог разлога нам се, када читамо, више допадају призори и ликови налик на оне које срећемо у нашој сопственој земљи и времену него они који дочаравају неки скуп друкчијих обичаја. Потребан нам је известан напор да се навикнемо на једноставност античких обичаја, и гледамо принцезе како доносе воду са извора, а краљеве и легендарне јунаке како припремају сопствену храну. У начелу можемо да признамо да приказивати овакве обичаје не чини писца горим, ни његово дело ружнијим; али такве ствари мање делују на нас. Из овог разлога комедију није лако пренети из једне земље или епохе у другу. Французу или Енглезу неће се допасти Теренцијева *Девојка са Андроса* или Макијавелијева *Клитија*, где се лепотица, око које се врти читав комад, ниједног тренутка не појављује пред гледаоцима, већ увек остаје иза сцене, у складу с уздржаном нарави старих Грка и модерних Италијана. Учен и мисаон човек може имати разумевања за ове особености туђих обичаја; али проста публика никада није у стању да се ослободи својих свакодневних идеја и осећаја толико да би могла да ужива у призорима који им ни по чему нису слични.

Но, овде нам пада на ум једна мисао која ће можда бити корисна у расветљавању чувеног спора о античком и модерном знању, где често

налазимо да је једна страна спремна да извини сваку привидну бесмислицу код античких писаца позивајући се на обичаје њиховог времена, док друга одбија да призна такво извињење, или га бар прихвата само као оправдање за писца, а не и за дело. По мом мишљењу, противници у овом спору ретко су кад успели да одреде где му леже праве границе. Ако се, као у малочас поменутим случајевима, представљају особености туђих обичаја у којима нема ничег зазорног, њих свакако треба прихватити; а човек кога оне згражавају даје очигледан доказ да су његова истанчаност и префињеност лажне. Песников *споменик трајнији од тучи* срушио би се у прах као обична глина или цигла када људи не би узимали у обзир сталне мене нарави и обичаја, и када би признавали само оно што је у складу с владајућом модом. Треба ли да бацимо слике наших предака због њихових чипканих оковратника и кринолина? Али ако се идеје о моралу и пристојности мењају од једног времена до другог, и ако се описују порочни обичаји а да на њих није ударен прави печат осуде и неодобравања, мора се признати да то квари песму и доиста је чини ружном. Ја не могу да се уживим у такве осећаје, нити треба то да чиним; и колико год да извињавам песника, због обичаја његовог времена, никада нећу моћи да уживам у његовом делу. Одсуство човечности и пристојности, толико видно код ликова које су нам оставили неки антички песници, а понекад чак и Хомер и

грчки трагичари, знатно умањује вредност њихових блиставих дела и утолико даје предност модерним писцима. Нас не занимају судбина и осећаји тако сирових јунака; незадовољни смо што се до те мере бришу границе између порока и врлине; и колико год да имамо разумевања за писца због његових предрасуда, не можемо себе присилити да се уживимо у његове осећаје, ни да заволимо ликове за које нам је јасно да заслужују осуду.

Са спекулативним мишљењима било које врсте ствари стоје друкчије него с моралним начелима. Она су у сталном превирању и мени. Син усваја друкчији систем од очевог. А једва да и постоји човек који се у овом погледу може похвалити великом сталношћу и постојаношћу. Какве год биле спекулативне заблуде које се могу наћи у књижевним списима неке земље или времена, оне само незнатно умањују вредност тих дела. Довољан је известан напор мисли или уобразиље, па да се сродимо са свим мишљењима која су тада владала и уживамо у осећајима или закључцима изведен им из њих. Али је потребна нека врста насиља над самим собом да бисмо изменили наш суд о обичајима, и пробудили осећаје одобравања или осуде, љубави или мржње, друкчије од оних на које се наш дух одавно навикао. А тамо где је човек уверен у исправност моралног мерила на основу којег суди, он је с правом љубоморан на њега и нема писца

због кога би, ма и на тренутак, пристао да изопачи осећаје свог срца.

Од свих спекулативних заблуда у књижевним делима најлакше је извинити оне које се тичу религије; нити је икада допуштено судити о цивилизованости или мудрости неког народа, па чак и појединаца, по сировости или префињености њихових теолошких начела. Здрава памет које се људи држе у свакодневном животу престаје да се слуша у стварима вере, за које се мисли да стоје сувише високо да би се могле сазнати људским разумом. По овом схватању, дакле, ако неки критичар жели да стекне исправну представу о античкој поезији, он мора превидети све бесмислице у систему паганске теологије; а наше потомство, са своје стране, мора показати исто разумевање према својим прецима. Никаква религиозна начела не могу се сматрати недостатком код неког песника све док остају само начела и нису обузела његово срце таквом снагом да га излажу оптужби за *затуцаност или празноверје.* Тамо, пак, где се то догоди, она надвладавају моралне осећаје и померају природне границе порока и врлине. Она су, дакле, за сва времена мане, ако се држимо управо поменутог начела; а предрасуде и лажна мишљења њиховог времена нису довољни да их оправдају.

Католичкој религији је битно да пробуди бесомучну мржњу према свакој другој вери и да

представи све пагане, мухамеданце и јеретике као предмет божанског гнева и освете. Мада су уистину за сваку осуду, такви осећаји се међу фанатицима ове вероисповести сматрају врлинама и у њиховим се трагедијама и еповима представљају као нека врста божанског хероизма. Ова затуцаност је покварила две изврсне трагедије француског позоришта, *Полијекта и Агалију*, у којима се необуздане одушевљење одређеном вером слика у свом свом сјају и чини главну црту њихових јунака. „Шта је ово" — каже узвишени Јоад Јозафати када је затекне у разговору с Баловим свештеником Матаном, — „зар Давидова кћи говори с овим издајником? Зар се не бојите да се земља не отвори и из ње не покуља пламен да вас обоје прождере? Или да се ови свети зидови не сруше и не затрпају вас заједно под собом? Шта му је намера? Због чега тај непријатељ Господа долази овамо да својим грозним присуством трује ваздух који удишемо?". Такви осећаји се дочекују пљеском у париским позориштима; али у Лондону би се то гледаоцима допало као када би чули Ахила да каже Агамемнону да је бестидан као пас и плашљив као срна, или Јупитера како прети Јунони да ће је добро издеветати ако одмах не умукне.

Религиозна начела исто тако кваре свако књижевно дело када прелазе у празноверје и уплићу се у све осећаје, колико год ови били далеко од ма какве везе с религијом. Ништа овде не извињава песника што су обичаји његове зе-

мље оптеретили живот с толико верских свечаности и обреда да нема ниједне његове стране која је слободна од тог јарма. Петрарка заувек мора остати смешан што своју драгу, Лауру, пореди с Исусом Христом. А није ништа мање смешан ни допадљиви распусник Бокачо када се врло озбиљно захваљује Свевишњем и својим госпама што су му помогли бранећи га од непријатеља.

1757.

О ЈЕДНОСТАВНОСТИ И ПРЕФИЊЕНОСТИ У ПИСАЊУ

Лепо писати, према г. Едисону, подразумева осећаје који су природни а да при том нису очигледни. Тачнија и сажетија дефиниција оваквог писања сигурно није могућа.

Осећаји који су само природни не причињавају никакво задовољство нашем духу и не заслужују да им поклањамо пажњу. Досетке неког чамџије, опаске неког сељака, шале неког носача или кочијаша – све је то природно, али је непријатно. Каква би се блутава комедија добила ако бисмо верно и исцрпно пренели све што се каже у ћаскању уз чај! Ништа се не може допасти људима од укуса до природа представљена са свим својим дражима и чарима, *la belle nature*; а ако већ приказујемо прост живот, потези морају бити јаки и изразити, и створити у нашем духу упечатљиву слику. Смешну наивност Санча Пансе Сервантес је насликао тако непоновљивим бојама да нас она забавља колико и слика најузвишенијег јунака или најнежнијег љубавника.

Исто важи и за беседнике, филозофе, критичаре и уопште било кога ко говори у своје име,

не уводећи друге личности да говоре или делају. Ако му језик није углађен, запажања оригинална, памет мушка и снажна, он ће се узалуд хвалити својом природношћу и једноставношћу. Такав човек можда се неће огрешити ни о каква правила; али никада неће моћи да се допадне. Зла је судбина оваквих писаца да их никада не критикују и прекоревају. Успех књиге и успех човека нису иста ствар. Тајна, варљива стаза живота, о којој говори *Хорације, fallentis semita vitae*, може за њу бити највећа срећа; а за њега је највећа несрећа која га може задесити.

С друге стране, дела која само изненађују а нису природна никада не могу пружити трајно задовољство нашем духу. Цртати химере, право говорећи, не значи приказивати или подражавати. Верност представљања је изгубљена, а слика која не личи ни на какав узор у нашем духу изазива нелагоду. Претерана префињеност ове врсте није ништа пријатнија у епистоларном или филозофском стилу него у епском или трагичном. Сувише украса је мана без обзира на то којој врсти припада спис. Необични изрази, блиста духовитост, оштроумна поређења и епиграмски обрти, нарочито када се сувише често јављају, пре кваре него што улепшавају дело. Као што око, посматрајући неко готско здање, не може да се усредсреди од мноштва украса и измиче му целина због помне пажње поклоњене деловима: тако је и духу, задубљеном у дело где има сувише духовитости, заморан и непријатан

стални напор да се заблесне и изненади читалац. То ће се десити кад год писац претерује с духовитошћу, чак и ако је та духовитост, сама по себи, истинска и пријатна. Но, такви писци често прибегавају својим омиљеним украсима чак и тамо где њихов предмет то не дозвољава; и тако им се на једну мисао која је стварно лепа нађе по двадесет неуспелих обрта.

Нема ниједног питања у ученој критици о којем се може више говорити него што је ово питање праве мешавине једноставности и префињености у писању; па ћу се ја зато, да се не бих изгубио на сувише пространом пољу, ограничити на неколико општих запажања.

Моје *прво* запажање гласи: *Мада обе врсте претеривања треба избегавати, и мада треба тежити правој средини у свим делима, та средина ипак не лежи у једној тачки већ допушта приличан распон.* Погледајмо колико се у овом погледу разликују г. Поуп и Лукреције. Изгледа да се њих двојица налазе на крајњим тачкама префињености односно једноставности, које песник сме себи да допусти а да му се не може пребацити никакво претеривање. Читав простор међу њима могу да испуне песници, који се могу разликовати међу собом али и бити подједнако изврсни, свако у свом особеном стилу и маниру. Корнеј и Конгрев, који у својој префињености и духовитости иду нешто даље од г. Поупа (ако се тако различити песници уопште могу поредити),

и Софокле и Теренције, који су једноставнији од Лукреција, као да су већ напустили ону средину у којој се налазе најсавршенија дела и да им се може пребацити неко претеривање једног односно другог типа. Од свих великих песника, по мом мишљењу, Вергилије и Расин најближи су самом средишту и најудаљенији од обеју крајности.

Моје *друго* запажање о овом питању гласи: *Веома је тешко, ако не и немогуће, објаснити речима где лежи права средина између претеране једноставности и претеране префињености, или дати ма какво правило на основу којег можемо тачно утврдити где је граница између лепоте и мане.* Не само да критичар може врло трезвено да говори о овом питању а да ничему не поучи своје читаоце: он може тако да говори а да то питање ни сам потпуно не разуме. Нема лепшег критичког списа од Фонтенелове *Расправе о пасторалама*, у којој он низом размишљања и филозофских расуђивања покушава да одреди праву средину прикладну за дела ове врсте. Али, нека било ко прочита пасторале овог писца и увериће се да је тај трезвени критичар, упркос свим својим лепим расуђивањима, имао лажан укус и да је тачку савршенства утврдио много ближе претераној префињености него што то допушта пасторална поезија. Осећаји његових пастира боље пристају париским будоарима него аркадијским шумама. Но, то је немогуће открити из његових критичких расуђивања. Свако

сувишно сликање и украшавање он критикује ништа мање него што би то учинио Вергилије да је тај велики песник написао расправу о овој врсти поезије. Колико год да се разликују укуси људи, њихова општа разматрања о овим стварима најчешће су иста. Ниједна критика не може бити поучна за читаоца ако се не спушта до појединачних случајева и не садржи мноштво примера и илустрација. Сви се слажу да лепота, као и врлина, увек лежи у средини; али где сместити ову средину, то је велико питање, које се никада не може довољно објаснити општим расуђивањима.

Изнећу и *треће* запажање о овом питању: *Треба се више чувати претеране префињености него претеране једноставности, и то зато што је прво претеривање и* мање лепо *и* опасније *него друго.*

Неоспорно је правило да су духовитост и осећајност потпуно неспојиве. Када се чувства узбуде, нема места за уобразиљу. Будући да је човеков дух природно ограничен, немогуће је да све његове способности делују у исти мах; а што нека од њих више преовлађује, то остале имају мање простора да се снажно испоље. Из овог разлога, у свим делима где се сликају људи, поступци и осећања тражи се већи степен једноставности него у онима која се састоје од размишљања и запажања. А како је прва врста писања привлачнија и лепша, претерана једностав-

ност се, услед тога, може слободно претпоставити претераној префињености.

Такође треба приметити да се она дела која најчешће читамо, и која сваки човек од укуса зна напамет, одликују једноставношћу и да немају у мисли ничег изненађујућег када уклонимо ону углађеност израза и звучни склад стихова у које је та мисао одевена. Ако је вредност дела у духовитости, оно у први мах може да импресионира; али приликом другог читања наш дух одмах препознаје мисао и она на њега више не делује. Када читам неки Марцијалов епиграм, први стих призива у памет целину, па ми не причињава никакво задовољство да понављам себи оно што већ знам. Али сваки Катулов стих, свака његова реч имају своју вредност, и он ме никада не замара. Каулија је довољно прочитати једанпут; али Парнел и после педесетог читања, као после првог, чува своју драж. Штавише, са књигама је као са женама, код којих је извесна једноставност у опхођењу и облачењу привлачнија него онај сјај шминке, држања и тоалете који може да засени око али не и да гане осећање. Теренције је скромна и стидљива лепота, којој дајемо све, управо зато што не тражи ништа, и која својом чистотом и природношћу оставља на нас трајан ако не и силан утисак.

Али, префињеност је не само *мање лепа* него и *опаснија* крајност, у коју можемо много лакше да упаднемо. Једноставност се доима као сиро-

вост када је не прате велика углађеност и прикладност. Насупрот томе, у блеску досетљивости и духовитости има нечег изненађујућег. Обични читаоци њим су надасве импресионирани и уображавају да је та врста писања и најизврснија и најтежа. Сенека је препун пријатних мана, каже Квинтилијан, *abundat dulcibus vitiis*; а управо стога је опаснији и лакше ће изопачити укус младих и непромишљених.

Додајем да се претеране префињености данас треба чувати више него икад; јер, то је крајност у коју људи падају кад ученост једном узнапредује и кад се у свим врстама писања већ појаве изврсни писци. Настојање да се допадну новином одвлачи људе далеко од једноставности и природности, и уноси у њихове списе извештаченост и лажну духовитост. Тако се догодило да се азијска речитост толико изроди у односу на античку. Тако се догодило да Клаудијево и Нероново доба буде по укусу и обдарености толико незнатније од Августовог. А знаци сличног изрођавања укуса као да се сада јављају и у Француској и у Енглеској.

1742.

О ТРАГЕДИЈИ

Као да има нечег необјашњивог у задовољству које гледаоцима добро написане трагедије причињавају туга, страх, стрепња и друга осећања која су сама по себи непријатна и нелагодна. Што су више ганути и узбуђени, то гледаоци више уживају у представи; а чим нелагодна осећања престану да делују, представа је завршена. Једна сцена непомућене радости, безбедности и среће највише је што може да поднесе дело ове врсте; а она се увек и јавља на самом крају. Ако су у комад уплетене било какве ведре сцене, оне пружају тек слаб трачак задовољства, који се уноси ради разноврсности и да би глумци захваљујући том контрасту и разочарању потонули у још дубљу несрећу. Читава уметност песника користи се да би се пробудили и одржали сажаљење и огорчење, стрепња и озлојеђеност публике. Гледаоци уживају сразмерно томе колико су погођени, а најсрећнији су када сузама, уздасима и јецајима дају одушка својој тузи и олакшавају свом срцу, препуном најнежније симпатије и сажаљења.

Малобројни критичари који су имали нешто филозофских склоности запазили су ову јединствену појаву и покушали су да је објасне.

Опат Дибо, у својим *Размишљанима о поезији и сликарству*, тврди да по правилу ништа није тако непријатно нашем духу као стање равнодушне, безвољне лењости у које дух запада чим ништа не осећа и ничим није заокупљен. Да би се ослободио те нелагодне ситуације, он тражи било шта што би га упослило и забавило: послове, коцку, представе, погубљења; ма шта што ће му пробудити осећања и одвратити му пажњу од њега самог. Није важно какво је осећање: нека буде и непријатно, тужно, болно, растројено; и то је боље него она тупа безвољност која настаје из савршеног мира и некретања.

Мора се признати да је ово објашњење бар делом задовољавајуће. Када се коцка за неколико столова, лако је запазити да се сви окупљају тамо где се игра у највећи улог, чак и ако ту нису најбољи играчи. Гледати, или бар замишљати, снажна осећања, изазвана великим губитком или добитком, узбуђује посматрача захваљујући симпатији, буди у њему нешто од тих истих осећања и на тренутак га забавља. Тако му лакше пролази време и мање му је тежак терет оне чаме која притиска људе када се потпуно препусте својим мислима и размишљањима.

Видимо да, у својим причама, Велики лажови увек преувеличавају све могуће опасности, болове, несреће, болести, смрти, убиства и свирепости, ништа мање него радост, лепоту, весеље и раскош. У томе је тајна њихове смешне моћи

да се допадну својим слушаоцима, прикују њихову пажњу и вежу их за своју необичну причу будећи њихова чувства и осећања.

Међутим, колико год ово решење изгледало виспрено и тачно, када га треба применити на трагедију у читавом њеном распону јавља се једна тешкоћа. Сигурно је да би исти тужан предмет, који се допада у трагедији, изазвао крајње непатворену нелагоду када би се стварно нашао пред нама, упркос томе што би тада био најделотворнији лек против безвољности и лењости. Изгледа да је г. Фонтенел уочио ову тешкоћу, па стога покушава да нађе друго решење за ту појаву или бар да допуни већ поменуту теорију.[1]

[1] Reflexions sur la politique, 36.

„Задовољство и бол", каже он, „колико год да се као осећаји разликују, по својим узроцима нису толико различити. Пример голицања показује да задовољство, ако се с њим мало претера, прелази у бол, а да бол, мало ослабљен, прелази у задовољство. Одатле произлази да постоји туга која је блага и пријатна: то је ослабљен и ублажен бол. Наше срце природно воли да буде узбуђено и гануто. Тужни предмети му годе, па и болни и несрећни, под условом да нека околност ублажава њихово дејство. Сигурно је да у позоришту драмско представљање делује готово као стварност; но ипак не делује до краја тако. Колико год да нас понесе представа, колико год

да чула и уобразиља преовладају над разумом, у нашем духу негде остаје идеја да је све што видимо неистина. Иако слаба и прерушена, она је довољна да ублажи бол изазван несрећом оних које волимо и да га ослаби до оног степена где почиње да прелази у задовољство. Ми плачемо због несреће јунака коме смо привржени. У исти мах, теши нас помисао да је то само фикција; и управо та мешавина осећаја чини ону пријатну тугу и оне сузе у којима уживамо. Но, како је бол који изазивају спољашњи и чулима доступни предмети јачи него утеха која се рађа из унутрашњег размишљања, туга са својим значима и последицама треба да буде доминантна у оваквом делу".

Ово решење изгледа исправно и уверљиво; али можда му још нешто недостаје да би у потпуности могло да објасни појаву коју овде испитујемо. Сва осећања која изазива речитост крајње су пријатна, као и она која буде сликарство и позориште. Цицеронови епилози, пре свега из овог разлога, очаравају сваког читаоца од укуса; а неке од њих тешко је читати а да не осетимо најдубљу тугу и саосећање. Од његовог успеха у овом погледу без сумње добрим делом зависи и његова вредност као беседника. Када би расплакао судије и све своје слушаоце, они су управо тада највише уживали и показивали да су најзадовољнији његовим говором. Дирљив опис Веровог покоља сицилијанских заповедника представља ремек-дело ове врсте али нико, ве-

рујем, неће тврдити да би присуствовати таквом тужном призору могло да причини било какво задовољство. Нити је туга овде ублажена фикцијом; јер публика је била уверена у стварност свих околности. Шта, дакле, чини да се у овом случају задовољство рађа, да тако кажемо, из недара нелагоде, и то задовољство које још увек задржава све одлике и спољашње знаке туге и жалости?

На ово одговарам: тај изузетни ефекат потиче управо од речитости с којом је приказан тужни призор. Дар који је неопходан да се предмети насликају на живописан начин, вештина која је употребљена да се прикупе све дирљиве околности, памет која је показана у њиховом распоређивању; када, дакле, делују ови племенити таленти они, уз снагу израза и лепоту беседничких периода, производе код слушалаца најпотпуније задовољство и изазивају најпријатније кретње. На тај начин, нелагода тужних осећања није само савладана и поништена нечим јачим супротне врсте, већ је и читав импулс тих осећања претворен у задовољство и повећава уживање које у нама буди речитост. Иста беседничка снага, када би се с њом говорило о неком безначајном предмету, не би била ни упола тако допадљива, тачније речено изгледала би напросто смешна; а наш дух, остајући савршено миран и равнодушан, не би уживао ни у једној од ових лепота уобразиље или израза које му, ако се удруже са осећањем, пружају тако ванредно

задовољство. Импулс или узбуђење које настаје из туге, сажаљења, огорчења добија нов правац од осећаја лепоте. Будући доминантно чувство, они обузимају читав дух и претварају то узбуђење у нешто себи слично или га бар тако снажно прожимају да му потпуно мењају природу. А како је душа у исти мах подстакнута осећањем и очарана речитошћу, она у целини доживљава снажно кретање, које је необично пријатно.

Исто начело делује у трагедији; уз додатну околност да је трагедија подражавање, а да је подражавање само по себи увек пријатно. Та околност чини да кретање осећања буде још смиреније и да се цело чувство претвори у једнообразно и снажно уживање. Најстрашнији и најтужнији предмети у сликарству се допадају, и то више него најлепши предмети који изгледају мирно и равнодушно.[2] Покрећући наш дух, осећање изазива много немира и узбуђења; а све то се претвара у задовољство снагом доминантног кретања. Тако фикција трагедије ублажава осећање тиме што уноси ново чувство, а не само тиме што слаби или смањује тугу. Права туга може постепено да слаби све док не ишчезне; па ипак, ниједан степен туге никада не причињава никакво задовољство; осим можда слу-

чајно, човеку који је утонуо у апатичну лењост и кога буди из тог безвољног стања.

[2] Сликари се не устежу да приказују жалост и тугу, као и било која друга осећања; али изгледа да се они мање задржавају на овим сетним чувствима него песници који, мада дочаравају све покрете људског срца, ипак брзо прелазе преко пријатних осећаја. Сликар приказује само један тренутак; и ако он садржи довољно осећања, он ће сигурно ганути и очарати посматрача; песнику, међутим, ништа не може да пружи разноврсност призора, догађаја и осећаја до жалост, страх или стрепња. Потпуна радост и задовољство праћени су безбедношћу и не остављају више никакав простор за делање.

Да би се потврдила ова теорија, довољно је навести друге случајеве у којима се споредно кретање претвара у доминантно и даје му додатну снагу, мада је само различите а понекад чак и супротне природе.

Новина природно покреће дух и привлачи нашу пажњу; а њом проузроковане кретње увек се претварају у оно осећање које припада датом предмету и додају му своју снагу. Независно од тога да ли неки догађај изазива радост или тугу, понос или стид, гнев или добру вољу, он ће сигурно побудити јаче чувство када је нов или необичан. И мада је новина сама по себи пријатна, она појачава болна колико и пријатна осећања.

Ако желите да неку особу до крајности узбудите причом о неком догађају, најбољи начин да појачате његово дејство састоји се у томе да вешто избегнете да је о њему обавестите, а да

претходно изазовете њену радозналост и нестрпљење, па да јој тек потом откријете тајну. То је лукавство којим се служи Јаго у познатој сцени код Шекспира; и сваки гледалац осећа да Отелова љубомора добија додатну снагу од његовог претходног нестрпљења и да се споредно осећање овде лако претвара у доминантно.

Тешкоће појачавају свако осећање; а привлачећи нашу пажњу и покрећући наше активне моћи, оне изазивају емоцију која подстиче доминантно чувство.

Родитељи обично највише воле оно дете чија им је болешљива, слаба конституција проузроковала највише бриге, неприлика и страха док су га подизали. Пријатан осећај родитељске љубави овде добија додатну снагу од осећаја који су нелагодни.

Ништа нас толико не веже за пријатеља колико туга за њим када умре. Уживање у његовом друштву не делује тако снажно на нас.

Љубомора је болно осећање; па ипак, уколико не садржи и нешто љубоморе, пријатно чувство Љубави тешко може да опстане у својој својој снази и жестини. Заљубљени се много жале и на одсутност, и она изазива код њих велику нелагоду: па ипак, ништа толико не доприноси њиховом узајамном осећању колико кратки периоди одсутности. А ако дуги периоди често бивају кобни по љубав, то је само зато што се људи временом навикавају на њих и они престају

да им буду нелагодни. Љубомора и одсутност вољене особе чине оно што Италијани називају *dolce peccante* и што сматрају толико неопходним за свако задовољство.

Постоји једно лепо запажање Плинија Старијег, које илуструје овде изнесено начело. „Необично је и вредно помена", каже он, „да се последња дела чувених уметника, попут Аристидове *Ирис,* Никомахових *Тиндарида,* Тимомахове *Медеје* и Апелесове *Венере,* која су они оставили недовршена, увек највише цене, чак и више од њихових довршених дела. Тек наговештене црте и напола уобличена идеја сликара пажљиво се посматрају; и наша туга за том ретком руком, коју је смрт зауставила, додатно повећава наше задовољство."[3]

[3] Illud vero perquam rarum ac memoria dignum, etiam suprema opera artificium, imperfectasque tabulas, sicut, *Irin* Aristidis, *Tyndaridas* Nicomachi, Medeam Timomachi, et quam diximus *Venerem* Apellis, in majori admiratione esse quam perfecta. Quippe in iis lineamenta reliqua, ipsaeque cogitationes artificium spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctae. Lib. XXXV, cap. 11

Ови су примери (а могло би се прикупити још много сличних) довољни да нам дају одређен увид у аналогију природе и да нам покажу да задовољство које нам пружају песници, беседници и музичари изазивајући у нама жалост, тугу, огорчење или сажаљење није тако изузетно и парадоксално као што се у први мах може учинити. Снага уобразиље, енергија израза, моћ

ритма, чари подражавања; све су оне већ природно, саме по себи, пријатне нашем духу: а када предочени предмет уз то веже за себе и неко чувство, наше се задовољство још повећава, захваљујући томе што се ово споредно кретање преобраћа у доминантно. Мада је по својој природи и када га изазива проста појава неког стварног предмета то осећање можда и болно, оно је, када га побуђују лепе уметности, ипак тако смирено, ублажено и стишано да у њему можемо најпотпуније да уживамо.

Да бисмо потврдили ово расуђивање, можемо приметити да, уколико кретње уобразиље не однесу превагу над кретњама осећања, настаје супротан ефекат; и ове прве се, пошто су сада оне споредне, преобраћају у друге и тако још повећавају бол и нелагоду онога ко пати.

Ко би могао и помислити да уцвељеног родитеља треба тешити тако што ће се, са свом снагом беседничког израза, преувеличавати ненадокнадив губитак који је претрпео смрћу најмилијег детета? Што се више овде користе сва средства уобразиље и израза, то се више повећавају његово очајање и жалост.

Веров стид, збуњеност и страх без сумње су се повећавали сразмерно Цицероновој племенитој речитости и жестини: а исто тако су се повећавали његов бол и нелагода. Ова прва осећања била су сувише јака у поређењу са задовољством проузрокованим лепотама беседничког из-

раза, па су деловала на супротан начин, мада на основу истог начела, од симпатије, сажаљења и огорчења слушалаца.

Када се у својој историји приближава катастрофи краљеве стране, лорд Кларендон претпоставља да његова приповест ту постаје бескрајно непријатна; и зато журно прелази преко краљеве смрти не износећи о њој ниједну једину појединост. За њега је тај призор толико ужасан да се уопште не може посматрати са задовољством већ, напротив, једино с одбојношћу и нелагодом. Он сам, као и читаоци тога доба, био је сувише уплетен у ова збивања и болно су га се доимали управо они догађаји које би историчар и читалац другога доба сматрали најдирљивијим и најзанимљивијим, па отуда и најпријатнијим.

Радња приказана у трагедији може да буде сувише свирепа и крвава. Она може да изазове такав ужас да се његове кретње никада неће ублажити и прећи у задовољство; а у том случају и највећа енергија израза, унесена у описе ове врсте, само појачава нашу нелагоду. Таква је радња приказана у *Амбициозној мајехи*, у којој се часни старац, доведен до врхунца беса и очајања, залеће на стуб и, ударивши о њега главом, целог га попрека својим мозгом и крвљу. У енглеском позоришту има сувише оваквих ужасавајућих слика.

Чак и обичан осећај сажаљења мора бити ублажен неким пријатним чувством да би могао

потпуно да задовољи публику. Пасивно трпљење плачне врлине, коју тиранише и угњетава победоносни порок, непријатан је призор и сви га мајстори драме пажљиво избегавају. Да би публика на крају могла да буде потпуно срећна и задовољна, врлина или мора да се претвори у племенит јуначки очај или порок мора да лобије заслужену казну.

Са овог становишта изгледа да је већина сликара врло несрећно бирала своје теме. Како су много радили за цркве и манастире, они су углавном приказивали ужасне догађаје попут разапињања на крст и мученштава, где се ништа не види до мучења, ране, погубљења и пасивно трпљење, без икаквог делања или осећања. А када би напустили ову грозну митологију, врло често су се окретали Овидију чије фикције, мада пријатне и пуне осећања, тешко да су довољно природне и вероватне за сликарство.

Иста инверзија овде изнесеног начела показује се у свакодневном животу, као и у ефектима беседништва и поезије. Чим појачате споредно осећање толико да постане доминантно, оно ће прогутати чувство које је пре тога подстицало и појачавало. Сувише љубоморе уништава љубав; сувише тешкоћа чини нас равнодушним; сувише болести и слабости ствара одбојност код себичног и неосетљивог родитеља.

Има ли чега непријатнијег од жалосних, суморних и несрећник прича, којима сетни људи

забављају своје пријатеље? Како се нелагодно осећање овде јавља само и не прате га никаква живост, таленат или речитост, оно изазива чисту нелагоду, а уз њега не иде ништа што би га могло ублажити до задовољства или уживања.

1757.

[О РАЗНОВРСНОСТИ УКУСА]

Ако се уопште смемо ослонити на неко начело којем нас је научила филозофија, мислим да се ово може сматрати извесним и несумњивим: да нема ничега што би, само по себи, било вредно или достојно презрења, пожељно или мрско, лепо или ружно; већ да ови атрибути настају захваљујући особеном устројству и склопу људских чувстава и осећаја. Оно што једном живом бићу изгледа најукуснија храна другом се чини одвратно; оно што једно прима с уживањем код другога изазива нелагоду. Ово је неоспорно случај са свим телесним чулима. Али, ако пажљивије испитамо ствар, видећемо да је исто запажање тачно и тамо где дух делује заједно са телом и удружује свој осећај са спољашњим нагоном.

Затражите од неког страсног љубавника да вам дочара госпу свог срца: он ће вам казати да нема речи којима би могао да опише њене дражи и сасвим ће вас озбиљно упитати јесте ли икада имали прилике да упознате неку богињу или неког анђела. Ако му одговорите да нисте, он ће вам рећи да нисте у стању да замислите божанске лепоте какве поседује његова заводница: тако савршен стас; тако правилне црте; тако љупко држање; тако мио карактер; тако ведру нарав. Из свих тих речи, међутим, једино

ћете моћи да закључите да је тај јадник заљубљен; и да је узајамна привлачност полова, коју је природа усадила у сва жива бића, код њега усмерена на одређен предмет захваљујући неким својствима која му причињавају задовољство. Исто то божанско створење неком ће другом човеку, а да и не говоримо о другом живом бићу, изгледати као обична смртница и он ће је посматрати с крајном равнодушношћу.

Природа је обдарила сва жива бића сличном предрасудом у корист властитог порода. Чим беспомоћно дете угледа светлост, мада у очима свих других изгледа јадно и достојно презрења, срећни родитељ га посматра с највећом љубављу и претпоставља га сваком другом предмету, колико год овај био беспрекоран и савршен. Само осећање, које се јавља на основу првобитног склопа и устројства људске природе, придаје вредност и најбезначајнијем предмету.

С овим запажањем можемо ићи и даље, па извести закључак да чак и тамо где наш дух делује сам и, будући да има осећај одобравања или осуде, проглашава један предмет ружним и мрским, а други лепим и милим; чак и у том случају, дакле, тврдим да ова својства стварно не поседују сами предмети већ она у потпуности припадају осећају онога духа који изриче похвалу или осуду. Признајем да ће бити теже учинити овај став очигледним и, тако рећи, опипљивим за људе који немају проницљиву мисао; јер,

природа показује више једнообразности у духовним осећајима него у већини телесних осећања, и тако ствара већу сличност у погледу унутрашње него у погледу спољашње стране људског рода. Код духовног укуса постоји нешто што се приближава начелима; и критичари могу веродостојније да расуђују и да се споре него кувари или мирисари. Но, можемо приметити да та једнообразност међу људима не искључује постојање приличне разноврсности у осећајима лепоте и вредности, и да образовање, обичаји, предрасуде, ћуд и нарав често доводе до разлика у овој врсти укуса. Никада нећете уверити човека који није навикао на италијанску музику, и нема уво дорасло њеној сложености, да некој шкотској мелодији не треба дати првенство. Штавише, у прилог свом мишљењу нећете моћи да се позовете ни на какав аргумент осим на сопствени укус: а вашем противнику ће његов укус увек изгледати уверљивији аргумент за супротан закључак. Ако сте мудри, обоје ћете дозволити да онај други може бити у праву; и, суочени с мноштвом других примера ове разноврсности укуса, обоје ћете признати да су лепота и вредност тек релативне природе и да се састоје у пријатном осећају, који је неки предмет изазвао у одређеном духу, већ у зависности од његовог особеног склопа и устројства.

Овом разноврсношћу осећаја, која се запажа међу људима, природа је можда хтела да нам да да осетимо њену власт и покаже нам какве је

изненађујуће промене у стању да изазове у осећањима и жељама људи, и то пуком променом њиховог унутрашњег склопа, без икакве измене у самим предметима. Овај аргумент можда би био довољан да увери прост свет; али људи навикнути да мисле могу извући уверљивији, или бар општији, аргумент из саме природе онога о чему расправљамо.

Приликом расуђивања људски дух само разматра своје предмете, онакве какви се претпоставља да су у стварности, ништа им не додајући и ништа им не одузимајући. Ако испитујем птоломејски и коперникански систем, својим истраживањем ја само настојим да утврдим какав је стварни положај планета; то јест, другим речима, настојим да им у својој мисли припишем исте оне односе у којима се оне налазе на небесима. Према томе, за ову радњу људског духа изгледа да увек постоји стварно, мада често непознато, мерило у природи ствари; а истина и неистина се не мењају у зависности од различитих представа људи. Чак и када би читав људски род непрестано тврдио да се Сунце креће, а да Земља остаје непокретна, Сунце се ни за педаљ не би померило са свог места због свих тих расуђивања, па такви закључци заувек остају погрешни и лажни.

Али, са својствима *лепог* и *ружног, пожељног и мрског,* ствари стоје друкчије него с истином и неистином. У овом случају, наш дух се не задо-

вољава тиме да само посматра своје предмете, онакве какви су сами по себи. У њему се, пошто их је посматрао, јавља и осећај задовољства или нелагоде, одобравања или осуде; и тај осећај чини да он придаје епитете *леп* или *ружан, пожељан* или *мрзак.* Очигледно је, пак, да овај осећај мора зависити од особеног склопа или устројства нашег духа, које омогућава управо оваквим облицима да делују на управо такав начин, и изазива симпатију или сагласност између духа и његових предмета. Измените устројство духа или унутрашњих органа, и осећај се више не јавља, мада облик остаје исти. Јер, осећај се разликује од предмета и настаје из његовог деловања на органе нашег духа, па промена у овима мора изменити ефекат: нити би исти предмет, предочен потпуно различитом духу, могао да изазове исти осећај.

Овај закључак свако ће вероватно моћи и сам да изведе, без много позивања на филозофију, тамо где се осећај очигледно разликује од предмета. Ко не увиђа да моћ, слава или освета нису пожељне саме по себи, већ прпу сву своју вредност из устројства људских осећања, које рађа жељу за таквим стварима? Али у погледу лепоте, било природне било моралне, обично се верује да ствари стоје друкчије. Сматра се да пријатно својство припада предмету а не осећају: и то само зато што овде осећај није тако буран и жесток да би се, на очигледан начин, разликовао од опажаја предмета

Но, мало размишљања довољно је да их разликујемо. Неки човек може тачно познавати све кругове и елипсе коперниканског система, и све неправилне спирале птоломејског, а да не уочи да је први лепши од другог. Еуклид је исцрпно објаснио сва својства круга, али ни у једном ставу није рекао ништа о његовој лепоти. Разлог је очигледан. Лепота није својство круга. Она не лежи ни у једном делу линије чији су сви делови подједнако удаљени од заједничког средишта Она је само ефекат којим та фигура делује на неки дух, чији га особен склоп или устројство чине подложним таквим осећајима. Узалуд бисте је тражили у самом кругу или настојали да је нађете, било чулима било математичким расуђивањем, у ма којим својствима те фигуре.

Математичар чији би се једино задовољство у читању Вергилија састојало и томе да помоћу карте испитује Енејино путовање може савршено да разуме значење сваке латиничне речо, коју је употребио тај блистави писац; и, премоа томе, може да има јасну представу о читавој приповести. Он би о њој могао имати и јаснију представу него они који нису тако пажљиво испитивали географију свога снева. Њему је, дакле, позната ствар у спеву: али му је непозната његова лепота, јер лепота, правоговорећи, не лежи у спеву већ у укусу или осећају читаоца. А када човек не поседује инстанчаност темперамента која би учинила да се у њему јави какав осећај, лепота му мора остати непозната, па ма-

кар био обдаредн знањем и памећу анђела. [39*]

[39*] Када се не бих плашио да ће то деловати сувише филозофски, подсетио бих читаоца на чувену доктрину, сматра се потпуно доказану у модерно доба, по којој „укуси и боје, као и сви други чулни квалитети, не припадају телима већ само чулима". Исти је случај с лепотом и ружноћом, врлином и пороком. Међутим, ова доктрина ничим не угрожава стварност тих својстава, као ни оних првих, нити би требало да изазива подозрење критичара и моралиста. Чак и да се каже да боје припадају само оку, да ли би због тога бојари или сликари били мање цењени и уважавани? Постоји довољно једнообразности у чулима и осећањима људи да сва та својства постану предмет вештине и расуђивања, и буду од огромног утицаја на живот и обичаје. А како је сигурно да поменуто откриће у природној филозофији не води никаквим променама у понашању и делању, зашто би слично откриће у моралној филозофији имало такве последице?

1742.

[О ЛЕПОТИ]

Тачност ове доктрине постаће још очигледнија ако моралну лепоту упоредимо се природном, која јој је у многим стварима веома слична. Сва природна лепота зависи од сразмере, односа и положаја делова; али било би бесмислено одатле извући закључак да се уочавање лепоте, као уочавање истине код геометријских проблема, у потпуности састоји у уочавању односа и да га у целини врши разум односно интелектуалне моћи. У свим наукама наш дух истражује непознато полазећи од познатих односа. Али у свим одлукама које се тичу укуса или спољашње лепоте, сви односи претходно су већ очевидни нашем оку; а потом се у нама јавља осећај пријатности или одбојности, зависно од природе предмета и настројености наших органа.

Еуклид је исцрпно објаснио сва својства круга; али ни у једном ставу није рекао ништа о његовој лепоти. Разлог је очигледан. Лепота није својство круга. Она не лежи ни у једном делу линије чији су сви делови подједнако удаљени од заједничког средишта. Она је само ефекат којим та фигура делује на неки дух, чији га особен склоп или устројство чине подложним таквим осећајима. Узалуд бисте је тражили у самом кругу или настојали да је нађете, било чу-

лима било математичким расуђивањем, у ма којим својствима те фигуре.

Слушајте Паладија и Пероа док објашњавају све делове и сразмере једног стуба. Они говоре о венцу и фризу, основи и напусту, трупу и архитраву; и дају опис и положај свакога од тих елемената. Али, ако бисте упитали за опис и положај његове лепоте, они би вам спремно одговорили да лепота није ни у једном од ових делова или елемената стуба, већ проистиче из целине, када се та компликована фигура предочи неком разумном духу, подложном тим тананијим осетима. Све док се не појави такав посматрач, не постоји ништа осим фигуре одређене величине и сразмера: тек из његових осећаја настају њена елеганција и лепота.

Или слушајте Цицерона док слика злочине једног Вера или једног Катилине. Морате признати да морална нискост на исти начин проистиче из посматрања целине, када се ова предочи бићу чији органи имају одређен склоп и устројство. Беседник на једној страни може да наслика бес, безочност и свирепост, а на другој скрушеност, патњу, јад и невиност. Али, ако не осетите да овај сплет околности буди у вама огорчење или сажаљење, узалуд ћете га питати у чему се састоји злочин или недело, које он осуђује с таквом жестином. У којем тренутку, или којим поводом, оно почиње да постоји? И шта бива с њим после неколико месеци, када су

све мисли и све склоности свакога од учесника потпуно измењене или нестале? Ни на једно од ових питања не може се дати никакав задовољавајући одговор ако пођемо од апстрактне хипотезе о моралу; па стога најзад морамо признати да злочин или неморалан поступак није никаква чињеница или однос, нешто што може бити предмет разума, већ у потпуности настаје из осећаја неодобравања који се, по самом устројству људске природе, неизбежно јавља у нама када уочимо свирепост или издајство.

1751.

[О АСОЦИЈАЦИЈИ ИДЕЈА У ИСТОРИЈИ И ПОЕЗИЈИ]

Мада је сувише очигледно да би могло остати непримећено да се различите идеје повезују једна с другом, не налазим да је било ко од филозофа покушао да Доброји или разврста сва начела асоцијације; а ипак изгледа да је то питање вредно пажње. Мени се чини да постоје само три начела везе међу идејама, и то *Сличност, Близина*[*] *— у времену или простору*, и *Узрок или Ефекат.*

У то да ова начела заиста повезују идеје нико, мислим, неће много сумњати. Слика природно води наше мисли до свог узора:[1] поменути једну собу у некој кући природно уводи неко питање или причу о другима:[2] а ако нам падне на ум рана, готово је немогуће не помислити на бол који за њом следи.[3] Али, није нимало лако доказати читаоцу, па ни самом себи, да је ово набрајање потпуно и да не постоје никаква друга начела асоцијације. Све што у оваквим стварима можемо да учинимо јесте да узмемо у обзир више појединачних случајева и пажљиво испитамо начело које повезује различите мисли једну с другом, не престајући док не уопштимо

дато начело колико год је то могуће. Што више појединачних случајева испитамо, и што при том будемо пажљивији, то ћемо моћи да будемо сигурнији да је набрајање до којег смо на основу ове целине дошли потпуно и да му ништа не недостаје.

* Енглески термин „contiguity", који овако преводимо, по правилу подразумева не само близину него и додиривање у простору или у времену *(Прим. прав.).*

[1] Сличност.

[2] Близина.

[3] Узрок и Ефекат.

Уместо да се упустимо у овакве појединости, што би нас одвело у многе бескорисне суптилности, размотрићемо неке од ефеката ове везе на осећања и уобразиљу, и тако отворити занимљивије, а можда и поучније, поље за размишљање.

Како је човек разумно биће, и непрестано тежи срећи, коју се нада да ће постићи удовољавајући неком чувству или осећању, он ретко дела, говори или мисли без неке сврхе или намере. Он увек жели нешто да постигне; и колико год да су средства која бира за остварење свог циља понекад неприкладна, он тај циљ никада не губи из вида, нити би пристао да се лиши својих мисли и размишљања, чак ни када се не нада да ће му они донети неко задовољство.

У свим књижевним делима, према томе, неопходно је да писац има неки план или циљ; и мада га од тога плана може одвући жестина мисли, као у оди, или га он сам може безбрижно напустити, као у посланици или есеју, на самом почетку његовог списа, ако већ не и у саставу читавог дела, мора се испољити неки циљ или намера. Дело које не би поседовало никакву замисао пре би личило на булажњење лудака него на трезвен напор знања и талента.

Како ово правило не трпи никакве изузетке, одавде следи да у наративним делима догађаји или поступци, које писац износи, морају бити повезани један с другим неком споном или беочугом: међу њима се мора успоставити веза у уобразиљи, тако да чине неку врсту *Јединства,* чијим се посредством могу подвести под исти план или замисао и које може бити пишчев циљ на почетку писања.

Ово начело које повезује различите догађаје, описане у неком песничком или историјском делу, може бити веома различито, зависно од различитих замисли песника или историчара. Стварајући свој план, Овидије се ослонио на начело сличности. Сваки чудесан преображај, извршен захваљујући чудотворној моћи богова, улази у оквир његовог дела. Било каквом догађају потребна је само ова околност, па да се може подвести под његов првобитни план или намеру.

Када би неки хроничар или историчар узео да напише историју Европе у било којем веку, он би се нашао под утицајем везе коју чини близина у простору и времену. Сви догађаји који се збивају на том делу простора и у том периоду времена обухваћени су његовом замишљу, мада иначе могу бити различити и неповезани. Али, упркос свој својој разноврсности, они још увек поседују неку врсту јединства.

Но, најчешћа веза међу различитим догађајима, који улазе у неко наративно дело, је веза узрока и ефекта, где историчар износи неки низ поступака у њиховом природном редоследу, иде до њихових тајних побуда и начела, и описује њихове најдаље последице. Он узима за свој предмет одређен део великог ланца догађаја који чине историју човечанства и настоји да се у свом приповедању дотакне сваке карике у овом ланцу. Неизбежно незнање понекад све његове напоре чини узалудним; понекад он мора нагађањем да замени знање које му недостаје; али је увек свестан да је његово дело савршеније што у ланцу догађаја који предочава својим читаоцима има мање празнина. Он увиђа да нас сазнање узрока не само највише задовољава, будући да је тај однос или веза јачи од свих других; већ и да је најпоучније, јер једино уз помоћ тог знања можемо да контролишемо догађаје и управљамо будућношћу.

Овде, дакле, можемо стећи неку представу о оном *Јединству Радње* о којем су, после Аристотела, толико говорили сви критичари: но рекло би се без много резултата, пошто им укус или осећај није водио тачан увид филозофије. Изгледа да је у свим наративним творевинама, а не само у епским и трагичним, неопходно одређено јединство и да се нашим мислима никада не сме допустити да лутају куд им је воља ако желимо да створимо дело које ће пружити ма какво трајно задовољство људском роду. Изгледа исто тако да би чак и биограф, који би писао Ахилов живот, повезивао догађаје, показујући њихову узајамну зависност и везу, ништа мање него што би то чинио песник који би узео гнев овог јунака за предмет свога приповедања.[4] Човекови поступци не зависе један од другог само у неком ограниченом делу његовог живота, већ и током читавог његовог постојања, од колевке па све до гроба; нити би из овог правилног ланца било могуће истргнути иједну карику, па и најмању, а да то буде без утицаја на читав низ каснијих догађаја. Према томе, јединство радње које налазимо у биографији или историји не разликује се од јединства радње у епској поезији по врсти него по степену. У епској поезији веза међу догађајима је тешња и приметнија; приповедање се не протеже на толико времена; а личности се брзо крећу ка неком изузетном и упечатљивом исходу, који ће задовољити радозналост читаоца. Овај поступак епског песника

зависи од посебног положаја *Уобразиље* и *Осећана,* који се претпоставља у таквом делу. И код писца и код читаоца, уобразиља је живља а осећања узбурканија него у историји, биографији или било којој другој врсти приповедања, која се строго држи истине и стварности. Погледајмо какав је ефекат ових двеју околности, живље уобразиље и узбурканијих осећања, околности које су својствене поезији, нарочито епској, више но било којој другој врсти писања; и испитајмо разлог из којег оне траже строже и тешње јединство приче.

[4] Насупрот Аристотелу: „Фабула није јединствена, како неки мисле, ако има за предмет једног човека; јер једном се човеку дешавају многе и небројене ствари, а у некима од њих нема никаквог јединства: тако има и много човекових поступака, од којих не настаје никаква јединствена радња", *Poetika* 1451a.

Прво, како је сва поезија врста сликања, она нас више приближава предметима него све друге врсте приповедања, баца на њих јаче светло и разговетније описује оне ситне околности које, мада историчару изгледају сувишне, ипак силно оживљавају предочене слике и угађају машти. Ако и није неопходно да нам се, као у *Илијади,* сваки пут саопшти да је јунак закопчао ципеле и везао подвезице, ипак је можда потребно дати више појединости *него у Анријади,* где се преко догађаја прелази с таквом брзином да једва имамо времена да се упознамо са местом збивања или радњом. Према томе, када би песник својом темом требало да обухвати велики пери-

од времена или Велики низ догађаја, и прати Хекторову смрт све до њених далеких узрока попут Хеленине отмице или Парисовог суда, он би морао невероватно да развуче свој спев да би то белико платно испунио прикладним сликама и призорима. Читаочева уобразиља, узбуркана оваквим низом песничких описа, и његова осећања, узбуђена сталном симпатијом са личностима, ту морају посустати много пре свршетка приповедања и потонути у апатију и нелагоду, засићени непрестаном жестином истих кретњи.

Друго, да епски песник не би смео да иде много унатраг пратећи своје узроке потврдиће се ако размотримо и овај разлог, везан за једну још изузетнију и необичнију особину осећања. Очигледно је да у успелом делу сва чувства, која изазивају различити описани и предочени догађаји, дају једно другом додатну снагу; и да је, док сви јунаци делују на заједничкој позорници а сваки њихов поступак има чврсту везу са целином, наше интересовање стално будно, а осећања се лако преносе с једног предмета на други. Чврста повезаност догађаја, која олакшава прелазак мисли или уобразиље с једног збивања на друго, исто тако олакшава преливање осећања и чини да чувства задрже исти ток и правац. Наша симпатија с Евом и интересовање за њу припремају терен за сличну симпатију с Адамом; при овом преласку чувство је готово цело сачувано; а наш дух одмах схвата да је нови предмет чврсто повезан с оним који му је претходно

заокупљао пажњу. Али, да се песник потпуно удаљио од своје теме и увео ново лице, ни на који начин повезано с другим личностима, уобразиља би, осећајући да је прелазак прекинут, хладно ушла на нову сцену, тек би се полако покренула; и враћајући се главној теми спева, ишла би, тако рећи, преко страног тла и интересовање би морало поново да јој се буди, да би се опет могла позабавити главним јунацима. Иста се незгода јавља, само у мањем степену, када песник иде сувише унатраг пратећи своје догађаје и спаја поступке који, мада нису потпуно раздвојени, нису ни онолико чврсто повезани колико је неопходно да би се подстакао прелазак осећања. Стога се прибегава мајсторији посредног приповедања, која се користи у *Одисеји* и *Енеиди,* где се јунак најпре уводи када је већ при крају својих подухвата, а затим нам се, тако рећи у перспективи, показују удаљенији догађаји и узроци. На овај начин читаочева радозналост се одмах буди; догађаји се смењују брзо, и при том су најтешње повезани; а интересовање остаје живо и, захваљујући присном односу међу предметима, стално се повећава, од почетка до краја приповедања.

Исто ово правило делује у драмској поезији; нити је икада допуштено, без огрешења о исправност, увести у комад личност која нема никакву, или тек незнатну, везу с главним јунацима приче. Никакве засебне сцене, одвојене од свих других, не смеју одвући интересовање гле-

даоца на другу страну. Тиме се прекида ток осећања и спречава оно преношење различитих емоција, чијим посредством једна сцена даје додатну снагу другој, и сажаљењем и страхом, које сама изазива, прожима сваку следећу сцену, све док целина не изазове оно брзо кретање које је својствено позоришту. Колико би ово снажно чувство ослабило ако би се пред нама изненада појавиле нова радња и нове личности, ни на који начин повезане с претходним; ако бисмо се суочили с тако приметним прекидом или празнином у току осећања, захваљујући овом прекиду у вези идеја; и ако бисмо, уместо да своју симпатију из једне сцене преносимо у другу, сваког тренутка били приморани да будимо у себи ново интересовање и бавимо се неким новим заплетом?

Но, мада је ово правило јединства радње заједничко за драмску и епску поезију, међу њима се још увек може запазити једна разлика, која можда заслужује да јој посветимо пажњу. У обе ове врсте писања неопходно је да радња буде једноставна и јединствена, да би се интересовање или симпатија сачували цели и неподељени; али у епској или наративној поезији ово правило има још један основ, а то је захтев који се нужно поставља сваком писцу да, пре него што почне било какво излагање или приповедање, усвоји неки план или замисао и своју тему подведе под неко опште гледиште или јединствено становиште, којег се онда може стално придр-

жавати. Како у драмским делима писац потпуно ишчезава, а гледалац претпоставља да стварно присуствује представљеној радњи, овај разлог не важи у позоришту; ту се може увести било какав дијалог или разговор који се, а да се не наруши вероватноћа, могао водити на оном утврђеном делу простора који је представљен на позорници. Отуда се у нашим енглеским комедијама, па чак ни код Конгрева, никада строго не поштује јединство радње; већ песник сматра довољним ако су његове личности на било који начин повезане једна с другом, рецимо сродством или животом у истој породици; а затим их уводи у појединим сценама, где оне откривају своју нарав и карактер, не доприносећи много развоју главне радње. Теренцијеви двоструки заплети су слобода исте врсте, али мања по степену. И мада овај поступак није најисправнији, он није сасвим неприкладан природи комедије, где кретње и осећања не достижу ону јачину коју имају у трагедији; а у исти мах сама фикција или представљање у извесној мери ублажава дејство оваквих слобода. У наративној песми први план или замисао ограничава писца на једну тему; а све дигресије овог типа биле би одмах одбачене као бесмислене и неприличне. Ни Бокачо, ни Лафонтен, ни било који писац ове врсте никада им се не приклањају, мада је разонода њихов главни циљ.

Враћајући се поређењу између историје и епске поезије, можемо закључити, на основу гор-

њих расуђивања, да извесно јединство, будући да је неопходно у свим делима, не може недостајати ни историји; да у историји везу између различитих догађаја, која их спаја у једну целину, чини однос узрока и ефекта, исти онај који делује у епској поезији; и да, у овој другој, та веза само треба да буде тешња и приметнија, због живе уобразиље и снажних осећања, које песник мора пробудити својим приповедањем. Пелопонески рат је прави предмет за историју, опсада Атине за еп, а Алкибијадова смрт за трагедију.

Како се, према томе, разлика између историје и епске поезије састоји само у степену везе која спаја различите догађаје, обухваћене њиховим предметом, биће тешко, ако не и немогуће, тачно одредити речима границе које их деле једну од друге. То је ствар укуса више него расуђивања; а можда ће се то јединство често открити и тамо где бисмо, на први поглед и по апстрактним разлозима, најмање очекивали да га нађемо.

Очигледно је да Хомер, током свог приповедања, излази из оквира свог првобитног плана и да Ахилов гнев, који је проузроковао Хекторову смрт, није исти онај гнев који је донео толико јада Грцима. Али чврста веза између ових двеју кретњи, брз прелаз с једне на другу, контраст[5*]између последица слоге и последица неслоге међу великашима и природна радозна-

лост коју имамо да видимо Ахила на делу, после тако дугог починка; сви ти узроци носе читаоца и дају теми спева довољно јединство.

[5*] Контраст или супротност је веза међу идејама, која се можда може сматрати мешавином узрочности и сличности. Када су два предмета супротна, један од њих уништава други, то јест, узрок је његовог уништења, а идеја уништења неког предмета подразумева идеју његовог ранијег постојања.

Милтону се може приговорити да иде сувише унатраг пратећи своје узроке и да побуна анђела води човековом паду посредством низа догађаја који је и врло дуг и врло услован. А да и не помињемо да стварање света, о којем Милтон надугачко прича, није ништа више узрок те катастрофе но узрок битке код Фарсале или било којег другог догађаја, који се икада десио. Но помислимо ли, с друге стране, да су сви ови догађаји, побуна анђела стварање света и човеков пад, *слични један* другом по томе што су чудесни и што су изван уобичајеног тока природе; да се узима да су *блиски* у времену; и да, одвојени од свих других догађаја и као једине првобитне чињенице које нам се саопштавају откровењем, одмах привлаче пажњу и мисао или уобразиљу природно упућују један на другог. Помислимо ли, кажем, на све те околности, видећемо да ови делови радње имају довољно јединства да буду обухваћени једном причом или приповешћу. А томе још можемо додати да побуна анђела и човеков пад показују посебну сличност, јер

су пандан једно другом, и читаоцу предочавају исту поуку о послушности нашем Творцу.

Ових неколико наговештаја изнео сам да бих пробудио радозналост филозофа и навео их бар да посумњају, ако не и да потпуно поверују, да о овом питању има доста да се каже и да деловање људског духа често зависи од везе или асоцијације идеја, која је овде објашњена. Можда ће овде посебно привући пажњу узајамна симпатија уобразиље и осећања, где запажамо да чувства, изазвана једним предметом, лако прелазе на други који је повезан с њим; док се тешко преносе, или уопште не преносе, међу различитим предметима који ни на који начин нису повезани. Уводећи у дело, какво год оно било, личности и поступке туђе једне другима, невешт писац губи оно преношење емоција, којим једино може да заинтересује срце и учини да осећања достигну своју праву јачину и распон. Пуно разјашњење тог начела и свих његових последица одвело би нас у расуђивања сувише опширна и дубока за ово истраживање. Засад је довољно што смо утврдили да су једина три начела која повезују идеје односи *Сличности*, *Близине* и *Узрочности*.

1748.

НАПОМЕНА О ИЗБОРУ

У овај избор су укључени сви Хјумови текстови који се првенствено баве естетичким питањима. То су најпре три самостална огледа, „О мерилу укуса", „О једноставности и префињености у писању" и „О трагедији", који већ и сами омогућавају да се стекне прилично целовита слика о Хјумовим естетичким идејама. Но, та слика ипак не би била потпуна ако се не би узела у обзир и друга Хјумова дела, из којих овде доносимо три релативно заокружена одломка. Према њиховој садржини, њима су овде дати наслови „О разноврсности укуса", „О лепоти" односно „О асоцијацији идеја у историји и поезији" (да би се означило да нису Хјумови, у тексту су ти наслови стављени у угласте заграде).

Први од ових трију одломака је из огледа „Скептик" и садржи најранију формулацију неких од основних идеја Хјумове естетике. Други је из првог *Додатка Истраживања о начелима морала* и у сажетом облику изражава Хјумово ново, диспозиционално схватање лепоте. Последњи одломак је из трећег поглавља *Истраживања о људском разуму* и бави се деловањем асоцијације идеја у историји, епу и драми. Упркос својој важности, то је свакако најмање познат од свих текстова укључених у овај избор, јер га је у осмом издању *Истраживана,* 1770. године, сам Хјум изоставио, сводећи на тај начин дело поглавље на неколико почетних пасуса који говоре о асоцијацији идеја уопште.

За превод су, осим у једном случају, коришћена издања која се помињу у предговору. Преведени текстови у њима се налазе на следећим местима: „О мерилу укуса”, *Essays,* стр. 266-284; „О једноставности и префињености у писању”, *Essays,* стр. 240-244; „О трагедији”, *Essays,* стр. 258-265; „О разноврсности укуса”, *Essays,* стр. 216-219; „О лепоти”, *Enquiry II,* стр. 291-293. Изузетак је одломак о асоцијацији идеја у историји и поезији, будући да стандардно модерно издање *Истраживана о људском разуму,* којим смо се ми користили, доноси само коначан Хјумов текст из 1777. године. Тај одломак је преведен према најбољем старијем издању Хјумових Истраживања: *Essays Moral, Political, and Literary,* Vol. II, edited by T. H. Green and T. H. Grose, London, 1882, reprinted Aalen: Scientia Verlag, 1964, стр. 18-23.

Приликом превода је, колико год је то било могуће, поштована Хјумова интерпункција, која се иначе доста разликује од модерне, нарочито по томе што далеко чешће пресеца реченицу тачком и зарезом. Но, тамо где би ова и сличне конвенције сувише сметале данашњем читаоцу и отежавале му разумевање, интерпункција је модернизована.

Л. К.

Table of Contents

ХЈУМОВО СХВАТАЊЕ ЛЕПОТЕ 5
О МЕРИЛУ УКУСА 51
О МЕРИЛУ УКУСА 52
О ЈЕДНОСТАВНОСТИ И ПРЕФИЊЕНОСТИ У ПИСАЊУ 84
О ТРАГЕДИЈИ 91
[О РАЗНОВРСНОСТИ УКУСА] 104
[О ЛЕПОТИ] 111
[О АСОЦИЈАЦИЈИ ИДЕЈА У ИСТОРИЈИ И ПОЕЗИЈИ] 114
НАПОМЕНА О ИЗБОРУ 127